

CICLO DE ESTUDO: MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS, CULTURAIS E INTERARTES

ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO: RAMO DE ESTUDOS COMPARATISTAS E RELAÇÕES INTERCULTURAIS

La ilusión de la magia oriental: ¿una pseudotraducción cultural? Carlos Tomico Pérez

M

2017



Carlos Tomico Pérez

**La ilusión de la magia oriental:
¿una pseudotraducción cultural?**

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes, orientada pela Professora Doutora Ana Paula Coutinho Mendes

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

junho de 2017

La ilusión de la magia oriental: ¿una pseudotraducción cultural?

Carlos Tomico Pérez

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes, orientada pela Professora Doutora Ana Paula Coutinho Mendes

Membros do Júri

Professora Doutora Zulmira da Conceição Trigo Gomes Marques Coelho Santos
Faculdade de Letras - Universidade do Porto

Professora Doutora Maria Alexandra Ambrósio Lopes
Faculdade de Ciências Humanas - Universidade Católica Portuguesa

Professora Doutora Maria de Fátima Costa Outeirinho
Faculdade de Letras - Universidade do Porto

Professora Doutora Ana Paula Coutinho Mendes
Faculdade de Letras – Universidade do Porto

Classificação obtida: 19 valores

*A los ilusionistas de pasadas generaciones,
cuya dedicación al arte nos sirve de ejemplo a los más vacilantes.*

Índice

Agradecimientos.....	10
Resumen	11
Abstract.....	12
Introducción.....	13
Capítulo 1 – Bases para un acercamiento interdisciplinar.....	23
1.1. Cuestionando los límites de la traducción: la traducción cultural	23
1.1.1. Definición y problemas	23
1.1.2. Sistematización de la TC: Kyle Conway.....	26
1.2. Lo falso en la traducción: la pseudotraducción	32
1.3. Los estudios imagológicos como pieza articuladora	37
1.4. El telón de fondo del orientalismo	45
1.4.1. El orientalismo según Edward Said	45
1.4.2. El orientalismo en las artes escénicas: John MacKenzie	50
Capítulo 2. – Un recorrido intercultural en busca de la magia oriental.....	53
2.1. <i>Las mil y una noches</i> : un punto de partida.....	53
2.1.1. El alcance de una obra.....	53
2.1.2. La magia de las <i>Noches</i>	58
2.2. El sueño oriental de Lord Dunsany.....	63
2.2.1. La ficción fantástica orientalista	63
2.2.2. Conjurando el sueño oriental.....	66
2.3. El ocultismo orientalizado en Galicia: el caso de Vicente Risco.....	72
2.3.1. El orientalismo risquiano	72
2.3.2. <i>Do caso que lle aconteceu ao Doutor Alveiros</i>	76
2.4. El orientalismo mágico en el origen del cine.....	82
2.4.1. La ilusión del cinematógrafo.....	82
2.4.2. <i>Le Palais des Mille et Une Nuits</i>	85
2.5. El ilusionismo y la recreación de la magia oriental	89
2.5.1. La Edad de Oro del ilusionismo	89
2.5.2. El Egyptian Hall	92
2.5.3. The Levitation of Princess Karnac	96
2.5.4. Chung Ling Soo (William Robinson)	99

Conclusiones.....	107
Referencias bibliográficas	119
Anexos.....	123
Imágenes	123

Agradecimientos

Mi más sincero agradecimiento a la Faculdade de Letras de la Universidade do Porto y a sus docentes por acogerme y brindarme la posibilidad de sumergirme en áreas del saber de las que atisbaba tan solo la superficie;

un especial agradecimiento a la orientadora de este trabajo, la Profesora Doctora Ana Paula Coutinho Mendes por su motivación, su vastísimo conocimiento y su entusiasmo al transmitirlo;

a mi madre y a mi padre, a quienes les ha tocado soportar mis idas y venidas, y lo han hecho con una paciencia y un cariño inagotables;

y por último, pero no por ello menos importante, a mis amigos magos por recordarme que el arte al que nos dedicamos es mucho más que trucos.

....

Resumen

El presente trabajo pretende presentar algunas aportaciones al estudio de la transmisión de la imagen de Oriente asociada a la magia en una selección de manifestaciones artísticas pertenecientes a la literatura, el cine y el ilusionismo de finales del siglo XIX y principios del XX. El corpus seleccionado abarca desde *Las mil y una noches* como un posible origen del imaginario de un Oriente mágico, pasando por una selección de narraciones fantásticas de Lord Dunsany, por el autor gallego Vicente Risco y por el cine de Georges Méliès, hasta las producciones de algunos de los ilusionistas más destacados del periodo de cambio de siglo. El análisis de dichas manifestaciones artísticas y de la transmisión de dicha imagen se realizará desde la perspectiva de la traducción cultural, articulada esta con las herramientas conceptuales y metodológicas brindadas por los estudios imagológicos, con la intención de buscar marcas indicativas de una correspondencia con el fenómeno de la pseudotraducción.

Palabras clave: traducción cultural, imagología, pseudotraducción, ilusionismo.

Abstract

The present work aims to present a contribution to the study of the transmission of the image of the Orient associated with magic through a selection of artistic manifestations from literature, cinema and illusionism from the end of the 19th century and the early 20th century. The selected works include *The Arabian Nights* as a starting point of the imaginary of a magical Orient, a selection of fantastic writings by Lord Dunsany, the Galician author Vicente Risco, Georges Méliès's cinema, and the productions of some of the most renowned illusionists from the turn of the century. The analysis of those works will be addressed from the perspective of cultural translation, articulated by the conceptual and methodological tools provided by imagology, in order to search for clues that suggest a link with the phenomenon of pseudo-translation.

Keywords: cultural translation, imagology, pseudo-translation, illusionism.

Introducción

Nos elevamos en alas de la alfombra voladora de Aladino y atravesamos desiertos de dunas, deslumbrados por el sol implacable.

(...)

La noche en el desierto es absoluta y vale lo que mil noches. Es el ambiente perfecto para buscar dentro de nosotros mismos en busca de la respuesta a nuestras preguntas. Una noche tranquila e inquieta, una noche en el interior de nuestro destino.

Las ciudades contrastan con la naturaleza pura y áspera. Al mismo tiempo, reflejan la voluntad de estos hombres de elevar la tierra hasta el cielo, como si hubieran frotado la lámpara de Aladino y su deseo fuera subir a las nubes y contemplar el horizonte a vista de alcón.

Estas líneas pertenecen al folleto publicitario de la temporada 2017-2018 de una agencia de viajes, que ofrece un crucero de lujo por los Emiratos Árabes y Omán. A pesar de que dura tan solo siete noches, el título escogido por esta empresa para su producto es “Las mil y una noches”: “El nombre perfecto para un crucero inolvidable”, a través del cual los viajeros podrán disfrutar de “un equilibrio entre el pasado y el futuro, entre una naturaleza de belleza irresistible y una arquitectura modernísima, entre las milenarias tradiciones árabes y la suntuosidad del hotel de 7 estrellas Burj-Al Arab”. Resulta evidente que describir Oriente como la región de *Las mil y una noches*, una región capaz de impulsar el viaje hacia el autoconocimiento y la meditación, con las recurridas referencias a la alfombra mágica, a la conocidísima historia de Aladino y a su genio de la lámpara maravillosa sigue siendo una estrategia de venta para captar el interés de un turista potencial. ¿No resulta curioso que, aun en los tiempos en los que estamos y teniendo en cuenta las complejas relaciones entre Occidente y Oriente (sobre todo el llamado Oriente Medio), continúen perpetuándose las ideas de la magia y el esplendor orientales? ¿Cabe preguntarse de dónde vienen, cómo se han empleado a través del tiempo, y qué implicaciones han podido llegar a tener?

Al pensar en un Oriente mitificado, irremediablemente nos vienen a la mente genios, objetos encantados, sabiduría ancestral, espejismos y misterios fuera del alcance de Occidente desde tiempos inmemoriales. Como es de esperar, la literatura recoge innumerables representaciones de esta visión idealizada del esplendor y la magia de Oriente, empezando por el intemporal *Las mil y una noches*; este texto ha sobrevivido al paso del tiempo en Occidente a través de sus muchas (y a veces nada “fieles”) traducciones y ha pasado a ser un modelo de

la representación mitificada de la fantasía oriental. El adjetivo “milyunanochesco” ya se ha colado en la lengua castellana para designar la cualidad de despertar la imaginación y la fantasía, y se coloca junto a otros epónimos en el español (al nivel de quijotesco, dantesco, kafkiano...).

Quizá podríamos preguntarnos cuál es el auténtico alcance de la influencia de esta obra en la creación de un imaginario de representaciones sobre Oriente y en la producción de nuevas obras artísticas. Sin salir todavía de la literatura, fácilmente encontramos una tendencia de reproducción de esta idea de Oriente marcada por el orientalismo. Esta corriente, situada cronológicamente a lo largo del siglo XIX y comienzos del XX, está íntimamente relacionada con los movimientos literarios y artísticos de finales del siglo XIX en toda Europa, como el parnasianismo, el simbolismo y el modernismo, debido a las posibilidades de evasión que ofrece una lejana tierra idealizada y un conjunto de imágenes sobre un “otro” distinto de la sociedad occidental.

Además de las representaciones literarias, otras artes también hacen eco de la imagen de Oriente mágico. Aunque podemos encontrar ejemplos en música, pintura, arquitectura y diseño, este trabajo buscará sus casos dentro de las artes escénicas de carácter más popular que han recibido poca o ninguna cobertura académica. Además de combinar varias manifestaciones artísticas (MacKenzie, 1995:176), las artes escénicas populares constituyeron una de las principales formas de entretenimiento en el periodo histórico señalado; por estos dos motivos, tanto por su complejidad como por su popularidad, su potencial de transmisión de imágenes es enorme.

Antes de dar más detalles, es importante aclarar que este trabajo es un intento de combinar una serie de intereses académicos y extraacadémicos; y aunque a priori puedan parecer puntos muy distantes, tengo razones para creer que existen líneas de unión en las que me gustaría profundizar por motivos personales que paso a declarar.

Mi recorrido académico empieza con el Grado en Traducción e Interpretación en la Universidad de Vigo. Como es lógico, la mayor parte del programa de la titulación está compuesta por asignaturas de traducción (general, literaria, científico-técnica, etc.) e interpretación; algunos créditos estaban dedicados a herramientas metodológicas útiles para el traductor o intérprete, como documentación, terminología o traducción asistida; una

asignatura de teoría de la traducción que, por inclinación del docente, se centraba en acercamientos a la traducción desde la lingüística; pero en el primero de los cuatro años del grado, con una presencia casi anecdótica en un solo cuatrimestre, sobrevive “Antropología de las prácticas de traducción e interpretación”, asignatura cuyo contenido no parecía quedar muy claro para los estudiantes recién llegados a la universidad y sin contacto previo con la teoría de la traducción. Aun así, esta materia consiguió ampliar mi concepción de la traducción más allá de los límites de la traducción puramente textual, y esta visión permaneció como un telón de fondo durante mi paso por la UVIGO.

Creo que diseccionar el grado en traducción tan detalladamente puede ayudar, por un lado, a comprender lo que me ha llevado a querer profundizar en ramas de los estudios de traducción que en cierta medida se salen de lo convencional; y por la otra parte, a explicitar la escasez teórica y conceptual con la que salí del grado, y que me llevó a cursar el Máster en Estudios Literarios, Culturales e Interartísticos en la Universidade do Porto. El programa de este posgrado no solo satisfizo mis ganas de continuar la línea de estudios antes detallada, sino que además introdujo nuevas perspectivas que completan y a la vez expanden enormemente las conexiones entre la teoría de la traducción y otras áreas disciplinares. Los estudios comparatistas, y en particular algunas de sus ramificaciones como los estudios imagológicos o los estudios interartísticos, me sirvieron de línea de unión entre puntos cuya relación se me aparecía de forma intuitiva pero que hasta entonces no había conseguido justificar teóricamente.

Uno de estos puntos distantes pero con potencial para ser estudiado desde la óptica de los estudios de traducción y los estudios comparatistas tiene que ver con una de mis pasiones: el ilusionismo. Desde hace seis años me dedico de forma semiprofesional a esta actividad y ocupa una gran parte de mi tiempo y de mi pensamiento. Una vez llegado al punto de mi recorrido académico en que ya tenía una visión más o menos amplia de la actividad de la traducción, me interesé por concretar una relación entre los estudios de traducción y el ilusionismo. Como ya he dicho, esta relación se fue materializando desde una intuición inicial, e intenté hacer un primer acercamiento en mi trabajo de fin de grado. Ya por entonces noté que con la base teórica que manejaba no podía dar cuenta de algunas cuestiones a las que no sabía poner nombre pero que podía comenzar a entrever. Para alguien que haya leído mi

trabajo de fin de grado (*El ilusionismo orientalista como estrategia de traducción cultural*, 2014), algunas de las ideas y cuestiones tratadas le resultarán familiares, y es porque con esta disertación intentaré expandir aquello que comencé a esbozar al terminar el grado, con la diferencia de que ahora cuento con una perspectiva más amplia y una base más sólida para emprender esta tarea.

Uno de los primeros baches con los que me encuentro es que el ilusionismo como arte escénica no goza de una posición muy elevada, ni entre el público general ni en la academia. A pesar de ello, de la misma forma que el estatus de una obra literaria dentro del canon no determina todo su valor su valor (la relación con el canon sí que es una de las formas de reconocer el valor artístico de una obra, aunque no la única), podemos decir que el estatus de un arte dentro del canon establecido tampoco es suficiente para determinar su valor en cuanto a las posibilidades que su estudio puede ofrecer para un estudio más profundo. No se trata aquí de dilucidar cuáles podrían ser los motivos de la poca presencia de este arte en la cultura general, sino de dejar constancia en primer lugar de que aunque es una manifestación artística muy poco estudiada, a mi modo de ver tiene potencial para plantear cuestiones ligadas con la esencia del ilusionismo como arte: su capacidad exclusiva de generar una sensación de imposibilidad.

Los estudios comparatistas e interartísticos podrían encontrar en el ilusionismo un nuevo tema de análisis, pero ¿en qué podría ilusionismo beneficiarse de los estudios comparatistas? Quizá por su carácter secreto, el ilusionismo ha permanecido cerrado a cualquier aportación externa, salvando quizá aquellas ofrecidas por el teatro (interpretación, construcción de personajes, puesta en escena, etc.) (Nelms, 1969), y siempre ha evolucionado a nivel de método (la “trampa”, el “cómo se hacen” las ilusiones) o de psicología aplicada (dirección de la atención del espectador, construcción de las rutinas, fallos de percepción y de memoria...). En las últimas décadas, y sobre todo en España, han aparecido grandes teóricos (Etcheverry, 2008; Pareras, 2012) que han sistematizado y desarrollado muchas de estas cuestiones metodológicas; aun así, sigue faltando una convención que legitime la magia como un arte y su estudio como una ciencia (Etcheverry, 2008). Aparte de estos esfuerzos de los propios ilusionistas, no parece haber ninguna aportación al ilusionismo que venga de ponerla sobre la mesa con otras áreas disciplinares desde una perspectiva externa.

No me cabe duda de que, para crecer, el ilusionismo necesita reflexionar sobre aspectos de sí mismo a los que solo se puede acceder con herramientas y conceptos ya sistematizados por una tradición académica más longeva. Hasta la fecha, no existe una terminología consensuada, unívoca y precisa para referir los conceptos técnicos y teóricos en las publicaciones de magia; conceptos teóricos muy similares se encuentran en varias fuentes sin ningún tipo de referencia bibliográfica, norma básica de cualquier trabajo científico; y como ya dijimos, tampoco se aprovechan conceptos de otras áreas independientemente de lo distantes o cercanas que sean al ilusionismo (el teatro quizá sea la única excepción, y aun así cualquier conexión se queda en un nivel muy superficial y “práctico”).

Tal vez por contagio, o por verse observado desde las convenciones académicas, el ilusionismo tome para sí las herramientas que le permitan avanzar y consolidarse como un arte-ciencia en pleno derecho. Incluirlo en este trabajo es a la vez un reto de superación personal y un intento de ofrecer una pequeña entrada del ilusionismo en el mundo académico, aunque sea por una diminuta puerta trasera (o por una trampilla secreta bajo el escenario en este caso) y de forma tangencial. Empleando la misma metáfora que Walter Benjamin: “Así como la tangente solo roza ligeramente al círculo en un punto (...) y después la tangente sigue su trayectoria recta hasta el infinito, la traducción también roza ligeramente el original (...) para seguir su trayectoria” (Benjamin, 1971:141), tal vez así el ilusionismo continúe su propio camino y encuentre su propio lugar de debate y estudio.

Al tratarse de un trabajo encuadrado en los estudios de literatura comparada o, de una forma más global, en los estudios comparatistas, el ilusionismo constituirá una parte importante del análisis, pero también reflexionaremos sobre otras representaciones de una imagen de Oriente asociada a la magia en la literatura y en el cine en el cambio de siglo XIX al siglo XX. Los ejemplos aquí referidos pueden no ser los más populares o los más representativos de la idea que queremos introducir en el trabajo; en un ensayo más completo, con medios de investigación más avanzados y con más tiempo, podríamos haber sido más selectivos al delimitar el corpus. En este caso, sabíamos de la existencia de alguno de los casos con anterioridad, y con otros nos hemos cruzado por diversas circunstancias durante la fase de recopilación de un corpus. No obstante, los ejemplos con los que contamos nos llevan

igualmente a poder derivar una conclusión si los observamos también como los síntomas de un fenómeno que se puede intuir y que esperamos poder argumentar con éxito.

Como fundamentación teórica para este trabajo, articularemos algunas líneas de investigación de los estudios de traducción con los estudios imagológicos, corriente crítica surgida del seno de la literatura comparada. Antes de nada, quizá debamos describir brevemente la compleja relación entre la literatura comparada y los estudios de traducción. Estos últimos siempre habían estado bajo el ala de la lingüística y de la literatura comparada hasta su emancipación en los años 80 del siglo pasado, liberación que ha traído una gran evolución del pensamiento sobre la traducción. La relevancia de la cultura en los textos literarios se hace cada vez más evidente, y este acercamiento lleva a un enfoque que tiene en cuenta dimensiones más amplias de la traducción como contexto, historia y convención. André Lefevere y Susan Bassnett cristalizan el punto de inflexión que se conoce como “cultural turn” de los estudios de traducción como respuesta a este cambio de paradigma.

Además de abrir enormemente la discusión de los estudios de traducción a una perspectiva multidisciplinar, este nuevo paradigma permitió la fructífera introducción de la teoría de los polisistemas en los estudios de traducción (Bassnett, 2003:128). Una de las consecuencias de la adopción de este modelo tanto en los estudios culturales como en los estudios de traducción para el análisis de la actividad de traducción, de su historia y de su influencia en las sociedades y sistemas literarios es la apertura a la investigación de géneros, obras y autores que hasta este momento habían quedado fuera del canon cultural:

Part of the brief of early polysystems thinking was to get away from notions of a dominant literary canon (...). But as research expanded, so translation scholars began to investigate previously marginalized areas. In similar fashion, early work in cultural studies tended to be contestatory and oppositional, setting itself firmly against the concept of studying canonical texts and arguing for a broader literary spectrum that encompassed (and indeed emphasized) the popular. (Bassnett, 2003:128)

No se trata aquí de tratar la cuestión del canon, muy abordada ya en los estudios culturales. La canonicidad, tal y como se entiende en acercamientos como la teoría de los polisistemas, “is believed to be *a function* which pertains to the theoretical notion of ‘system’, whereas the material to which it is attributed varies in each and every specific case study” (Sheffy, 1990). Por lo tanto, el estatus de una obra en un sistema literario no es el único

factor a tener en cuenta a la hora de valorar el impacto o influencia de un determinado producto artístico en la sociedad y directa o indirectamente en la cultura. Algunas de las manifestaciones artísticas que analizaremos en esta disertación se encuentran y se han encontrado siempre en los márgenes más oscuros de la cultura y el arte, y sin embargo veremos que merecen ser estudiados por las conexiones y preguntas que se pueden derivar de ponerlas bajo el microscopio de los estudios comparatistas y de los estudios de traducción combinadamente.

Sin embargo, la literatura comparada se ha visto afectada por la independencia de uno de sus vástagos. Susan Bassnett, en *Comparative Literature: A Critical Introduction* (1993), declara de forma catastrofista que la literatura comparada como área disciplinar está indudablemente condenada a la desaparición, y que debe dejar sitio para la disciplina emergente más fuerte: “Comparative literature as a discipline has had its day (...) We should look upon translation studies as the principle discipline from now on, with comparative literature as a valued but subsidiary subject area” (Bassnett, 1993:161).

Afortunadamente, la autora se muestra más positiva en reflexiones posteriores. En “Reflections on Comparative Literature in the Twenty-First Century”, Bassnett recapacita y nos ofrece una visión más reconciliadora entre la literatura comparada y la traducción: la emergencia de una de ellas ya no supone la desaparición de la otra, sino que ambas son métodos distintos de aproximación a la literatura (Bassnett, 2006:6). Además, reconoce la importancia de la traducción por su papel en la historia literaria:

Whereas once translation was regarded as a marginal area within comparative literature, now it is acknowledged that translation has played a vital role in literary history and that great periods of literary innovation tend to be preceded by periods of intense translation activity (2006:8)

Es desde esta posición de cooperación entre áreas del conocimiento que articularemos los estudios imagológicos y los estudios de traducción. Más concretamente, y debido a la necesidad de incluir en el análisis algunas manifestaciones artísticas no textuales, recurriremos al esquivo concepto de la traducción cultural. Surgida de la antropología, de los estudios poscoloniales y de los estudios culturales, la traducción cultural ha puesto en guardia a los estudiosos de traducción por su capacidad de ampliar el foco de los estudios de traducción, lo que para muchos también significa la disolución de su propósito. No obstante,

después de dar cuenta de las críticas y de los apoyos de la traducción cultural, intentaremos situarnos en ella de la forma más precisa que podamos, para intentar mantener el rumbo hacia el estudio de lo que conocemos como traducciones sin renunciar a las ventajas que este nuevo enfoque interdisciplinar nos puede aportar.

La traducción cultural responde a la pregunta “cómo” en nuestra argumentación, es decir, nos da las bases teóricas para definir el proceso que va a tener lugar; sin embargo, necesitamos también el “qué”, el objeto. Es aquí donde entra en escena la imagología, que nos proporcionará por un lado la base conceptual para poder referirnos con precisión a las imágenes del Oriente mágico que se transmiten de forma intertextual (entendiendo la intertextualidad en un sentido más amplio, que incluye otras formas de discurso ajenas a lo verbal), y por otro lado nos dará una serie de herramientas metodológicas para llevar a cabo un estudio de estas imágenes de la forma más correcta posible, esto es, sin caer en grietas ideológicas, prejuicios esencialistas o imprecisiones.

Escondida entre bambalinas está, sin embargo, la cara oculta del interrogante “cómo”. Cuando hablamos de traducción, de forma automática presuponemos la existencia de un texto de partida; de igual forma, cuando hablemos de traducción cultural veremos que de forma implícita e incuestionada se introduce la idea de que cualquier objeto traducido tiene un texto o textos anteriores. Los estudios descriptivos de la traducción nos han aportado un concepto que cuestiona radicalmente este supuesto: la pseudotraducción. Con ella aparece la posibilidad de que lo falso, lo inexistente, la “ilusión”, el espejismo, pueda tener lugar en el fenómeno de traducción. Lo que intentaremos en este trabajo es, una vez analizados nuestros casos de estudio, compararlos con este curioso y engañoso “lado oscuro” de la traducción para contribuir en la explicación de la transmisión de la imagen del Oriente mágico.

Nos queda por definir una cuestión muy importante, que es precisamente a qué nos referimos con la idea del Oriente mágico o la magia oriental. Si bien podemos pensar en la idea general de la “fantasía oriental”, existen algunos matices en base a los cuales podemos precisar mejor qué es lo que buscaremos en nuestro corpus. Podemos hablar de forma más amplia de fantasía o de maravilla, y estaríamos convocando una serie de características que asociamos con la imaginación y la evasión, en contraposición a la realidad. La idea de lo “mágico”, por otro lado, sugiere algo más concreto. En la imagen de la magia oriental

incluiremos aquellas prácticas y rituales que buscan el control o la alteración de las leyes naturales. Como consecuencia, prestaremos especial atención a los procedimientos y sobre todo a los agentes de estos actos de magia: los “magos”, “hechiceros”, y aquellos que interpretan a cualquiera de ellos sobre un escenario y realizan prodigios por medio de trucos y trampas.

Como ya hemos apuntado, comenzaremos nuestro análisis poniendo un punto de partida en *Las mil y una noches*, en la traducción de Vernet (1965) con apuntes de la traducción de Antoine Galland (1704). A continuación, pasaremos por algunas de las recopilaciones de cuentos (1905-1919) del británico Edward Plunkett, alias Lord Dunsany; por el cuento *Do caso que lle aconteceu ao Doutor Alveiros* (1919) del autor gallego de la *xeración Nós* Vicente Risco; el metraje de Georges Méliès *Le Palais des Mille et Une Nuits* (1905); y por último, la actividad de algunos de los ilusionistas más importantes en las décadas de cambio entre el siglo XIX y el XX.

Estando ya en escena todos los elementos que van a formar parte de este ejercicio de comparación, podemos enunciar de forma más precisa los objetivos de este trabajo:

- 1) Presentar algunas aportaciones al estudio de la transmisión de la imagen de Oriente asociada a la magia en algunos casos pertenecientes a la literatura, el cine y las artes escénicas a finales del siglo XIX y principios del XX desde la perspectiva de la traducción cultural.
- 2) Buscar en la transmisión de dicha imagen marcas que sugieran una relación con el fenómeno de la pseudotraducción.

A modo de resumen, la base de nuestra reflexión consta de tres pilares que nos dan la estructura teórica y crítica para analizar la transmisión en la literatura y otras artes de la imagen orientalista de lo mágico: la pseudotraducción, la traducción cultural y los estudios imagológicos. Dentro de los estudios de traducción, el debate sobre la pseudotraducción nos servirá de punto de partida para, después del análisis del corpus seleccionado, ampliarla al observarla a través del prisma de la traducción cultural. Los estudios imagológicos pueden aportar la fundamentación teórico-crítica para tratar una imagen estereotípica como un objeto susceptible de ser transmitido y transformado, y que sobre todo nos permiten afrontar la

imagen no como un reflejo de la realidad empírica, sino como un síntoma de la relación entre el sujeto de la visión y el objeto, o entre cultura observadora y cultura observada. Seguidamente, como no podía ser de otra manera al hablar de las relaciones entre Oriente y Occidente, referiremos el trabajo de Edward Said sobre el orientalismo, así como otras cuestiones relacionadas con el orientalismo en el arte.

Capítulo 1 – Bases para un acercamiento interdisciplinar

1.1. Cuestionando los límites de la traducción: la traducción cultural

1.1.1. Definición y problemas

Puesto que vamos a tratar de analizar formas de discurso que trascienden la dimensión puramente textual, es necesario buscar una forma de entender la traducción más amplia que las pueda englobar y desde la que podamos seguir observándolas como un fenómeno de traducción, y la encontramos en la traducción cultural. Este concepto hace referencia al proceso de traducción de una mayor variedad de discursos culturales, lo que permite que estos sean analizados como objetos traducibles. Esto abre las puertas a una serie de conexiones interdisciplinarias de la traducción, y ofrece nuevas perspectivas para el estudio de diversos fenómenos culturales.

Sin embargo, y como era de esperar, la traducción cultural ha sido objeto de mucha controversia dentro de los estudios de traducción, debido principalmente a la dificultad que ha presentado para ser definida y también por la aparente amenaza que supone para la especificidad de los estudios de traducción. Harish Trivedi (2007) expone sus argumentos en contra de la inexorable expansión de la traducción cultural recurriendo a los orígenes del concepto como lo entendemos hoy y a cuestiones derivadas de la elección del vocablo “traducción” en este nuevo término. Después de resumir la historia de los estudios de traducción, desde su liberación de la lingüística y de la literatura comparada (que Trivedi sitúa en el año 1980 con la publicación de *Translation Studies* de Bassnett) (Trivedi, 2007:1) hasta la evolución hacia el *cultural turn*, Trivedi enumera una serie de publicaciones, monográficos, enciclopedias y editoriales dedicados enteramente a esta área como prueba de su solidez y del esfuerzo por mantener su merecida y recientemente adquirida independencia.

Con esta base, Trivedi carga contra la traducción cultural refiriéndose a ella como “a beast of similar name [similar al *cultural turn in translation studies*] but of different fur and fibre” (2007:4), y dejando bien claro que la traducción cultural no representa la traducción de

la cultura y que de hecho, de forma totalmente catastrófica, pronostica “the very extinction and erasure of translation as we have always known and practiced it” (Trivedi, 2007:4).

La consolidación de este término con el sentido actual es atribuido a Bhabha en *The Location of Culture* (1994), y que, como Trivedi señala, no se refiere a la traducción tradicional entre dos textos en lenguas diferentes provenientes de culturas diferentes, sino al proceso y la condición de la migración humana (Trivedi, 2007:5). Una de las cuestiones que plantea este autor es la razón del uso de la palabra “traducción” para designar este nuevo concepto, cuando palabras como “migración”, “exilio” o “diáspora” ya están disponibles y en uso (Trivedi, 2007:6). Sin dar una respuesta concreta a esta pregunta, formulada únicamente como defensa del uso más tradicional del término “traducción”, Trivedi hace un llamamiento a devolver la propiedad del término a los estudios y la práctica de la traducción:

It may be time for all good men and true, and of course women, who have ever practised literary translation, or even read translation with any awareness of it being translation, to unite and take out a patent on the word “translation”, if it is not already too late to do so (Trivedi, 2007:6)

El objetivo claro en este caso es conservar “some little space in this postcolonial-postmodernist world” (Trivedi, 2007:6). Esta defensa se vuelve necesaria para aquellos que, como Trivedi, permanecen en su cultura de origen hablando sus lenguas de origen, amenazadas por el avance imparable del inglés como lengua global, sin que exista ningún tipo de apoyo para evitar la desaparición de estos reductos culturales. La disolución del sustrato bilingüe y bicultural de la traducción, y la devolución al término de su significado etimológico de “transportar”, supone el riesgo de derivar en un “wholly translated, monolingual, monocultural, monolithic world” que conllevaría la muerte de las lenguas indígenas y de la traducción como medio de intercambio entre ellas. (Trivedi, 2007:7-8)

Esta preocupación de Trivedi por un mundo “monocultural” nos lleva a pensar, por oposición, en el multiculturalismo, que defiende la idea de que el mundo en que vivimos está formado por un conjunto de identidades culturales diferentes. El debate de los estudios culturales entre el multiculturalismo esencialista y el deconstruccionismo viene aquí a colación, ya que una de las aportaciones más recientes a la traducción cultural, el ensayo *Cultural Translation. An introduction to the problem* de Burden y Nowotny (2009), trata en su desarrollo las aplicaciones de la traducción cultural en la contradicción entre las visiones

multiculturalista o deconstructivista de la cultura y cuestiona sobre todo las implicaciones políticas de la traducción cultural.

El deconstruccionismo, en contraposición con el multiculturalismo, entiende la cultura como una narrativa sin origen histórico o físico, sino que emerge como consecuencia de ciertos desarrollos económicos y socioculturales a lo largo del tiempo. Afirman Burden y Nowotny que la importancia de entender la construcción de una identidad nacional bajo esta óptica radica en que solo podemos entender el fenómeno de traducción y su papel político y social cuando lo observamos como parte de dicho proceso de construcción de una “narración” colectiva (Burden/Nowotny, 2009:199).

La consolidación del concepto de traducción cultural se atribuye, como ya hemos referido, a Homi Bhabha (1994); no obstante, la idea de base ya surge de la crítica a los estudios de traducción articulada por Walter Benjamin en “*The task of translator*” (1923). Es en este texto seminal que Benjamin deconstruye la idea del original y por lo tanto desdibuja los polos origen-meta fundamentales para la teoría de la traducción tradicional. La metáfora que emplea para el funcionamiento de una traducción desde esta nueva perspectiva es la de la tangente: la traducción toca al texto original en un solo punto para posteriormente continuar su propio recorrido. Esta idea resultará de máxima importancia en esta disertación; las fronteras entre el original y la traducción dejan de ser categorías estancas y perennes, y por lo tanto el análisis de cualquier traducción, tanto de textos escritos como de cualquier otro discurso, debe tener siempre presente que estamos tratando con espacios poco concretos en los que los intercambios son mucho más complejos que en una relación de transferencia unidireccional. Cada una de las diferentes traducciones de un texto, rectas tangentes independientes y con un efecto concreto en la sociedad en la que se presentan, tan solo nos dejan ver cada uno de los puntos en los que tocan a la circunferencia que para Benjamin es el original.

Desde el deconstruccionismo, por lo tanto, obtenemos el concepto ya teorizado por Bhabha en *The Location of Culture* (1994) del “tercer espacio”, “the space for hybridity, the space for subversión, transgression, blasphemy, heresy, and so on” (Burden/Nowotny, 2009:201), y también el espacio en el que la oposición entre teoría y política pierde el sentido. La traducción cultural tendría entonces una serie de consecuencias políticas, como se

representa en el ejemplo empleado por Burden y Nowotny: la traducción cultural de aquellos individuos que tienen que aprobar un test de cultura alemana para obtener la ciudadanía alemana. El problema principal de esta pregunta es que nos presenta un lado distópico de la traducción cultural como una manera de excluir y reprimir en lugar de ser un vehículo de desarrollo y de proliferación de la hibridez (Burden/Nowotny, 2009:201). Profundizar más en estas cuestiones se escapa de nuestro objetivo; sin embargo, podemos ver aquí otra de las preocupaciones que surgen con el concepto de traducción cultural entendida como el desplazamiento de personas (viajes, exilios, migraciones, etc., con todos los problemas legales que conllevan), en este caso al observar sus implicaciones políticas.

1.1.2. Sistematización de la TC: Kyle Conway

El centro del debate sobre la traducción sigue siendo el aparente riesgo de disolución del objeto de estudio de la teoría de la traducción. Este recelo se agrava al sumar la indefinición del concepto mismo de traducción cultural, puesto que se trata de un campo con relativamente poca historia dentro de los estudios de traducción y que como hemos visto presenta serias dificultades para ser sistematizado debido a su carácter marcadamente interdisciplinar.

Precisamente para solucionar este problema de la indeterminación de la traducción, es en este punto en el que sacamos a la luz de esta discusión una de las contribuciones más recientes, de Kyle Conway (2012), que nos ofrece un panorama del concepto de traducción cultural a través de un mapa cuyo objetivo es:

To examine the matrix of concepts that is formed by pairing meanings of “culture” with meanings of “translation”. This matrix will provide a conceptual map for discussing how the term has actually been employed, as well as how its different meanings compete with and complement each other. (Conway, 2012:3)

Conway no intenta hacer una definición de traducción cultural; más bien, lo que hace es trazar el contorno del debate en torno a ella de forma esquemática. Esta “messy collection of ideas” (Conway, 2012:1) que es la traducción cultural necesita ser delimitada para evitar lo que hasta ahora ha sucedido en las discusiones académicas sobre este concepto: “discussion about it, especially across disciplinary lines, often moves in circles because scholars do not

define what they mean by it, presuming that others share their definitions even when they do not” (Conway, 2012:1). Cabe decir que en el presente trabajo, una vez que hayamos expuesto el estado de la disciplina y antes de entrar en el análisis del corpus, intentaremos situarnos con la mayor precisión posible en una de las definiciones de traducción cultural para evitar caer precisamente este error, y para no situar la base de nuestra argumentación en un terreno tan movedizo.

Subraya Conway que ya en primer lugar la idea de la traducción cultural es doblemente ambigua, porque no está bien definido ni el objeto de tal traducción (“what is being translated”), ni qué es exactamente lo que entenderíamos como traducción (“what operation ‘translation’ describes”) (Conway, 2012:2). Trivedi negaba (2007:4) que lo que se traduce sea la cultura misma. Sin embargo, aquí aparece el problema de definir antes de nada lo que entendemos por “cultura”. Conway maneja tres significados de cultura: el primero, *anthropological culture*, se corresponde con las asunciones compartidas por los miembros de una comunidad y que articulan su percepción del mundo; *symbolic culture* se correspondería en cambio con los objetos o artefactos con un significado atribuido por la comunidad; por último, *culture as community* recoge a las comunidades en sí mismas cuyos miembros comparten una cultura en los dos significados anteriores (Conway, 2012:2-3).

La definición de lo que entendemos por traducción se hace igualmente necesaria. En primer lugar, Conway nos habla de *translation as rewriting*. Esta primera noción surge de la antropología cultural, aunque no bajo el término “traducción cultural”, y consiste en la explicación a los miembros de una comunidad cómo los miembros de otra comunidad interpretan sus experiencias vitales en forma textual (Conway, 2012:5). Sin embargo, esta definición plantea una pregunta complicada: ¿qué es exactamente lo que se reescribe? Si se trata de traducir lo que definimos como *anthropological culture*, nos encontramos con una paradoja al compararla con la traducción puramente lingüística. Esta paradoja tiene que ver con la relación *foreground/background* necesaria para cualquier traducción, esto es: para realizar una traducción, necesitamos conocer el significado de una palabra en una lengua (*foreground*), producida en una cultura determinada, en un horizonte interpretativo determinado (*background*). Si se traduce la cultura misma, entendiéndola como dicho

horizonte interpretativo (*anthropological culture*), ¿sobre qué horizonte se traduce esta a su vez? (Conway, 2012:6).

Para solucionar la paradoja existen dos posibilidades. La primera consistiría en cambiar el objeto de reescritura, en este caso sustituyendo la *anthropological culture* por la *symbolic culture*, definida como la forma en que los miembros de una comunidad interpretan un determinado evento, ritual, artefacto, etc. La otra solución pasa por constatar que la antropología puede ser un instrumento de colonialismo, puesto que “the ability to observe and describe other cultures implies that the observer can see them from some outside position” (*apud* Conway 2012:6).

La segunda noción de traducción a la que nos refiere Conway proviene de los estudios poscoloniales. En lugar de ser la cultura lo que se transporta (en el sentido etimológico de traducción, de *translatare*, llevar de un sitio a otro) no es la cultura en sí, sino las personas mismas, que se desplazan de un lugar a otro y llevan su cultura con ellos (Conway, 2012:3). Como antes subrayamos y como recuerda Conway también, fue Bhabha uno de los primeros en observar la traducción según esta definición en *The Location of Culture* (1994): el “tercer espacio” que permite la *hybridity* surge precisamente del movimiento de seres humanos entre fronteras culturales, y conlleva la desestabilización de la relación extranjero/local (Conway, 2012:8). Apunta Conway además que esta última noción de traducción, concretamente en lo que respecta a la transposición de los miembros de una comunidad, es la que ha predominado en el debate sobre la traducción cultural, como hemos visto en el caso de Burden y Nowotny en su reflexión sobre el papel político de la traducción cultural, pero que sin embargo existen declaraciones en favor de mantener la noción de *translation as rewriting*. Podemos ver esta tendencia en algunas de las respuestas a Burden y Nowotny (2009), que reclaman que se mantenga el componente de “reescritura” en la discusión sobre traducción (Bery, 2009:213) para de alguna manera mantener la dimensión textual de la traducción.

La Tabla 1 esquematiza los seis diferentes significados que adquiere el concepto de traducción cultural que se obtienen al enfrentar los tres significados de cultura descritos (*anthropological culture*, *symbolic culture* y *culture as community*) con las dos nociones de traducción (*translation as rewriting* y *translation as transposition*). Conway nos advierte de que estas divisiones, aunque parezcan estancas, no han sido ni son claras en el debate

académico, lo que evidencia el hecho de que los autores que han trabajado sobre este tema han fallado en delimitar con precisión el concepto al que se referían (Conway, 2012:4), en gran medida también porque en muchos casos es muy difícil, por no decir imposible, establecer una delimitación clara.

<u><i>Notion of translation</i></u>	<u><i>anthropological culture</i></u>	<u><i>symbolic culture</i></u>	<u><i>culture as community</i></u>
<u><i>translation as rewriting</i></u>	<i>explanation of a foreign interpretive horizon</i>	<i>explanation of how members of another community interpret an object or event</i>	<i>explanation of a community's constitutive mythology</i>
translation as transposition	<i>transposition of foreign interpretive horizon into new locale</i>	<i>transposition of artifacts, foreign texts into new locale</i>	<i>transposition of people (for example immigrants)</i>

Tabla 1. Adaptación del esquema de Conway (2012:4)

El uso que hacen del término “traducción cultural” Bhabha (1994), Burden y Nowotny (2009) y Trivedi (2007), entre otros, podría situarse en la casilla “transposition of people (for example immigrants)”, la que surge de emparejar *translation as transposition* con *culture as community*. La intención de conservar la dimensión textual de la traducción cultural, como veíamos en la respuesta de Bery (2009) a Burden y Nowotny (2009), se situaría en el cuadro en la línea que corresponde a “translation as rewriting”.

Antes de pasar al análisis del corpus seleccionado para este trabajo, es importante situarse con claridad en el mapa de los usos de traducción cultural para evitar preservar el error de hablar de un concepto (clave, en este caso) sin delimitar con la mayor precisión posible a lo que nos referimos. Puesto que trataremos (aunque no solo) con textos como vehículo de transmisión de una imagen (concepto que trataremos más adelante), queremos y debemos mantener en gran medida la dimensión textual de la traducción cultural, ya que tampoco podemos obviar el importante papel de la palabra escrita incluso en los casos de “translation as transposition”. Uno de los modos de traducción cultural, “transposition of artifacts, foreign texts into new locale”, muestra que el texto es un elemento constitutivo de la

cultura simbólica de un pueblo y que también es físicamente transportado en los desplazamientos de seres humanos.

Otra pista que nos facilita la situación dentro del mapa es la notable diferencia entre *translation as rewriting* y *translation as transposition* en lo que se refiere al punto de vista, o la perspectiva, de aquellos que serían los agentes de cada uno de los modos de traducción. En el caso de *translation as rewriting*, al ser un enfoque que nos viene desde la antropología, tratamos con explicaciones de un “otro” hechas por miembros de la comunidad que podríamos llamar “de llegada” en este proceso de traducción cultural. Nos estaremos refiriendo a reescrituras o explicaciones del “otro” presentes en diversas formas de representación como síntoma de las relaciones entre Oriente y Occidente tal como las entiende el orientalismo saidiano, con el texto literario en la posición predilecta: aquellos textos que consolidan la imagen del Oriente mágico podrían interpretarse a todas luces como reescrituras de la misma imagen, y como veremos, en los casos en los que tratemos además con la traducción de un texto literario (siendo *Las mil y una noches* nuestro ejemplo principal) se hace todavía más relevante el enfoque desde la traducción como reescritura.

Nos encontramos en una encrucijada, sin embargo, al intentar situarnos en una de las tres posibles definiciones de cultura. ¿A qué tipo de cultura representa o sustituye la imagen estereotípica del “otro”? Profundizaremos en la definición de imagen cuando tratemos los estudios imagológicos, pero por el momento podemos introducir que un estereotipo siempre ofrece una representación parcial y sesgada de la realidad, por lo que no podemos afirmar que represente a la cultura del Otro de una forma general.

Quizá llegados a este punto debemos observar la naturaleza de la imagen concreta que se transmite: si hablamos por ejemplo de una imagen esencialista del tipo “los miembros de la nación X son Y”, siendo Y un conjunto de rasgos morales y de carácter, podríamos estaros refiriendo a la forma de interpretar el mundo de la comunidad en cuestión, y hablaríamos de cultura en sentido antropológico; una afirmación esencialista similar a la anterior pero más centrada en un producto cultural específico se correspondería con el sentido simbólico de la cultura; y por último, *culture as community* engloba las dos anteriores y nos aporta el sentido más amplio de cultura como el conjunto de los miembros de una comunidad y que comparten una idiosincrasia y un legado cultural. La descripción de Conway de la casilla correspondiente

a la definición de traducción cultural como *translation as rewriting/culture as community* nos da un punto de partida: “explanation of a community’s constitutive mythology” (Conway, 2012:6). La imagen del Oriente mágico no deja de ser una representación (siempre parcial, subrayamos) de lo que se percibe como el conjunto de mitos, leyendas, objetos, rituales y otras prácticas en las que predomina el elemento fantástico, esotérico, irreal, maravilloso, e incluso religioso (aunque habría que profundizar en este caso a qué creencias se asociarían dichas prácticas mágicas). Es por esta asociación que podemos posicionarnos en esta casilla del mapa de Conway para dar una respuesta concreta de dónde nos encontramos cuando hablamos de traducción cultural.

Llegados a este punto, Conway nos presenta un mapa de los diferentes actos, contextos y efectos de traducción cultural como transposición (Tabla 2), y que constituirían “the function of the position occupied by the person acting as translator” (Conway, 2012:11).

<u>cultural translator</u>	<u>act of cultural translation</u>	<u>context of cultural translation</u>	<u>effect of cultural translation</u>
	<i>uphold categories of national identity</i>	<i>situations where definitions of identity or group membership are produced and enforced</i>	<i>enforce exclusionary identity norms</i>
	<i>expand categories of national identity</i>	<i>situations where definitions of identity or group membership are produced and enforced</i>	<i>challenge exclusionary identity norms; expand definitions of identity</i>
	<i>conform to imposed national identity</i>	<i>situations where identity or group membership are determined</i>	<i>bend to (and thus reinforce) exclusionary identity norms</i>
	<i>perform ongoing negotiation</i>	<i>contingent moments that constitute everyday life</i>	<i>mediate between culture of origin and new culture; negotiate continued presence in new locale</i>
<i>journalists and other media producers</i>	<i>mediate between media consumers and cultural others</i>	<i>media production</i>	<i>facilitate flow of media across cultural borders</i>
<i>anthropologists and other scholars</i>	<i>learn about foreign culture through immersion</i>	<i>field work and ethnographic writing</i>	<i>explain foreign culture to readers who have not</i>

	<i>experience</i>		<i>experienced it</i>
--	-------------------	--	-----------------------

Tabla 2. Adaptación del cuadro de Conway (2012:11)

Va a ser fundamental para este análisis identificar los agentes del caso de traducción cultural que queremos tratar aquí; es por ello que volveremos a este cuadro una vez que hayamos podamos intentar situar en él a los diferentes “traductores culturales” que analizaremos, y una vez que hayamos abierto la posibilidad de reflejar en él aquellos casos en que se quebrante el presupuesto de la existencia de un original.

1.2. Lo falso en la traducción: la pseudotraducción

Rescatemos aquí la cita de Baker en donde refleja la definición de Robinson de traducción cultural:

Robinson (...) defines ‘cultural translation’ as the process ‘not of translating specific cultural texts but of consolidating a wide variety of cultural discourses into a target text that in some sense has no “original”, no ‘source text’. (Baker, 2009:204)

Cuando habla de la consolidación de una amplia variedad de discursos culturales en un texto que no tiene un texto origen, quizá se esté refiriendo a que la fuente de dicho texto es un *commonplace*, una serie de ideas preconcebidas sobre la cultura en cuestión de naturaleza muy general. Si enfatizamos la posibilidad de la no existencia o de la indefinición de este texto original, podemos hacer una asociación muy clara con un concepto discutido en los estudios de traducción: hablamos de lo que se conoce como pseudotraducción, y que como veremos podría presentar las mismas marcas de falsedad o de indefinición que si nos referimos a un producto extraído de un “lugar común” o de un origen poco claro.

El debate sobre la pseudotraducción se ha popularizado en la última década, aunque el término fue utilizado por primera vez en 1823 (Santoyo, 2014:22). Varios autores lo han empleado con diferentes significados, y la historia del término transcurre hacia una definición más consensuada que introduce el factor de falsedad en la traducción. El autor español Ortega y Gasset hace una distinción entre traducción y pseudotraducción que se correspondería con la que hará posteriormente Venuti en *The Translators Invisibility: A History of Translation* (1995) entre las estrategias traductivas de extranjerización y domesticación respectivamente; Theodore Savory empleará este término para designar aquellas traducciones muy desviadas

del original y que por tanto constituyen un nuevo producto; para Santamaría, una pseudotraducción no es más que un plagio de una traducción; y Popoviz introduce un nuevo término, *fictitious translation*, para referirse a lo que hoy conocemos con el nombre de pseudotraducción (Santoyo, 2014:22).

Otras definiciones más recientes ya se acercan más al concepto en el que se centra el debate sobre estos casos tan conflictivos en los estudios de traducción, y son más pertinentes para el trabajo que nos atañe: “Texts which have been presented as translations with no corresponding source texts in other languages ever having existed.” (Tourey, 1995:40); “A pseudotranslation is merely a found manuscript that happens (or is claimed) to have been written in a foreign language” (Robinson, 1998:184); “an original composition that its author has chosen to present as a translated text” (Venuti, 1998:33). Tal como apunta Santoyo, todas estas definiciones tienen un denominador común: la idea de falsificación

de autor/traductor, original/traducción: textos que se presentan como derivados de otra lengua, de otro autor, cuando de hecho no son sino originales, y en los que el ‘marco’, la ‘envoltura’ narrativa, apunta a otro autor y a otro idioma, mientras el verdadero autor se disfraza de traductor y la lengua original de lengua meta (Santoyo, 2014:23).

El problema que surge llegados a este punto es que la aplicación de estas definiciones solo es posible cuando se tiene constancia de que estamos ante un caso de pseudotraducción, o lo que es lo mismo, cuando la falsificación de la práctica traductiva ya ha sido revelada. Rizzi, en un intento de determinar cuál es la línea que separa la traducción convencional de la pseudotraducción, se para a analizar las definiciones existentes y las organiza en dos “metadefiniciones”, aunque cada una de ellas presenta ciertos problemas teóricos (Rizzi, 2008:155):

- Definición 1: una pseudotraducción será una traducción hasta el momento en que se descubre que se trata de un acto cultural fraudulento. El problema que surge de esta definición es que no consigue abarcar la complejidad potencial de este fenómeno, puesto que la distinción entre traducción y pseudotraducción no siempre es tan clara debido a todos los grados de variabilidad que pueden presentar las traducciones respecto a su original.

- Definición 2: para sortear el anterior problema, se puede definir una pseudotraducción como una creación original a partir de varios textos o de un modelo abstraído de un grupo de textos. No dejamos de encontrar nuevos problemas con esta definición, que solo es aceptable si aceptamos que una traducción genuina tiene un único texto de partida. Sabemos que esto no es siempre así, y que en algunas culturas se han aceptado como traducciones algunos productos que se ajustan a esta definición.

Siguiendo la argumentación de Pym (1998:61-65), Rizzi (2008:156) propone una *working definition* de pseudotraducción que tiene en cuenta los paratextos, esto es, basada en contrastar los peritextos (prólogos, índices, notas del traductor, etc.), que nos dan información sobre la intención del plan cultural del autor/traductor, y los epitextos (cartas, críticas y otros documentos relevantes sobre el texto en cuestión), que dan muestras de la recepción del texto en la cultura de llegada. Según esta nueva perspectiva, un texto se consideraría traducción siempre y cuando tanto los peritextos como los epitextos afirmen que se trata de una traducción; en caso de que los epitextos indiquen que se trata de una pseudotraducción, entonces se pueden dar dos casos distintos (Rizzi, 2008:157): a) si los epitextos se generan mucho después de la supuesta pseudotraducción, entonces el texto se habría considerado como traducción en ese sistema cultural, pero no en el que produce el epitexto, que ya pasaría a tomarla como ejemplo de pseudotraducción; b) si el epitexto surge en el mismo sistema cultural que el texto, entonces estamos ante una pseudotraducción. Podríamos decir entonces que, dado que nuestro objetivo es encontrar marcas de pseudotraducción en una serie de manifestaciones culturales, estaríamos ajustándonos al segundo posible caso generando un epitexto que revele la parte presuntamente falsa de unos actos de traducción cultural.

Una vez condensadas las definiciones de pseudotraducción, es importante ahora referirnos a las reflexiones aportadas por Gideon Toury (2005), iniciador en gran medida del debate sobre pseudotraducción, en torno a los objetivos a los que las pseudotraducciones sirven; o dicho de otra manera, las razones por las cuales un autor en un contexto sociocultural de llegada concreto decide presentar una obra como una traducción. Toury señala una possible causa para este fenómeno, y que tiene en cuenta el potencial transgresor de las obras traducidas en un determinado sistema cultural: “translations which deviate from sanctioned patterns —which many of them certainly do— are often tolerated by a culture to a

much higher extent than equally deviant original compositions” (2005:4). Por tanto, la motivación principal del pseudotraductor es la introducción de novedades en la cultura de llegada a través de la permeabilidad que ofrece el subsistema literario conformado por la literatura traducida.

Esta propiedad potencial de las traducciones llevada al extremo, apunta Toury (2005:4), constituiría lo que él llama un acto de *cultural planning*, esto es, “any attempt made by an individual, or a small group, to incur changes in the cultural repertoire, and the ensuing behaviour, of a much larger group” (Toury, 2005:9). Este mecanismo oculto aprovecharía la concepción que en la cultura meta se tiene de las traducciones, con el fin de influir en dicha cultura. La ventaja de la que se sirve la pseudotraducción para surgir y actuar con éxito de esta forma encubierta en la cultura de llegada se basa en tres supuestos no visibles interconectados sobre el trabajo de traducción rara vez cuestionados por cualquier cultura de llegada:

- 1) Existe un texto original (*Source Text Postulate*)
- 2) Se ha producido una transferencia del texto original al texto meta (*Transfer Postulate*)
- 3) Existe una relación directa entre el texto original y el texto meta (*Relationship Postulate*) (Toury, 2005:5)

Otro de los mecanismos que permiten a las pseudotraducciones permanecer encubiertas es el hecho de presentarse como si fueran traducciones reales, con alegaciones a su supuesto origen y con marcas textuales y paratextuales que invocan a la praxis de la traducción tal y como se lleva a cabo habitualmente en la cultura de llegada. Recordemos la segunda definición de pseudotraducción que aportaba Rizzi: la pseudotraducción como abstracción de un modelo de un grupo de textos. Según esta definición, podemos afirmar que un texto producido que siga este mecanismo busca ajustarse a la convención inherente a todo género literario o subsistema literario para infiltrarse en la cultura de llegada:

A fictitious translation is not necessarily just presented to the public as if it were a genuine one (which – based as it is on make believe alone – would still represent a disguise, but rather a superficial one indeed). In many cases, the text is produced ‘as a translation’ right from the start. Entailing as it does the possibility of putting the claim that the text ‘is’

indeed a translation to some kind of test, this would certainly count as a far more elaborate form of disguise. (Toury, 2005:4)

Para mantener el disfraz con éxito, los pseudotraductores aprovechan los elementos identificados por la cultura de llegada como elementos característicos de una traducción auténtica: “features are often embedded in a fictitious translation which have come to be habitually associated with genuine translations in the culture which would host it” (Toury, 2005:4).

Por encima de esta capa de engaño, apunta Toury que es posible añadir otro mecanismo con el mismo fin: la exageración. Exagerar las características de una traducción auténtica también aprovecha la concepción de la cultura de llegada del subsistema de la literatura traducida:

As is the case with parodies (which are akin to them in more than one respect), fictitious translations often represent their fictitious sources in a rather exaggerated manner (...). It is simply that the possibility, if not the need to actually activate an ‘original’ in the background of a text is often an integral part of its proper realization as an ‘intended translation’, and hence of the very disguise involved in pseudo-translating. (Toury, 2005:4)

Esta perspectiva refuerza la segunda definición aportada por Rizzi al evidenciar la necesidad de abstraer una serie de características comunes a un grupo de textos si la pretensión es imitarlos para crear una falsificación. Ajustarse a estas características comunes pone al descubierto la necesidad de satisfacer las expectativas de los receptores en la cultura de llegada y la concepción que se tiene en la cultura de llegada de los textos de la cultura de partida:

No wonder, then, that fictitious translations are often in a position to give a fairly good idea as to the notions (...) concerning the most conspicuous characteristics of such texts (...); in terms of both textual-linguistic traits as well as putative target-source relationships. “The point is that it is only when humans recognize the existence of an entity and become aware of its characteristics that they can begin to imitate it” (Toury, 2005:4)ç

Las expectativas de un público y la consideración de las traducciones en el lector plantean una cuestión muy relevante, y que pone en el punto de mira los problemas éticos de la reproducción textual en general a partir de los escándalos surgidos de las pseudotraducciones:

The revelation of translational false coin leaves the reader aware of the dimension of epistemological scam or faked-up alterity inherent in all translation. The translation business is geared to keeping this scam from view, for it wants to convince readers that when it markets an author in translation, the translated text will be a truly serviceable stand-in for the original (...) But cases of pseudotranslation reveal the fundamental unreliability of a translation's claim to approximating the original in another tongue." (Apter, 2005:167)

La "falsedad inherente en toda traducción" revela una preocupación por el grado de relación que puede existir entre texto original y el texto meta, un presupuesto que se pacta con el lector de una traducción y que, como Toury señalaba, rara vez se cuestiona. Esta crítica a la traducción, esta "translational false coin", será relevante en nuestro análisis de las imágenes que encontraremos en el corpus literario, puesto que se complica enormemente la relación entre el original y la traducción si nos movemos en el terreno de lo imaginario, de lo irreal, y de las expectativas de un público influenciado por todo un sistema de pensamiento como es el orientalismo de finales del siglo XIX y principios del XX.

El debate sobre la pseudotraducción se ha enmarcado dentro del estudio de la traducción textual. Sin embargo, tal vez exista la posibilidad de observarla desde el punto de vista de la traducción cultural articulada con los estudios imagológicos, lo que arrojaría nuevas perspectivas a esta cuestión tan marginal y a la vez tan polémica de los estudios de traducción.

1.3. Los estudios imagológicos como pieza articuladora

Tomaremos la imagología como el tercer y último pilar teórico sobre el que se basa nuestra argumentación. Parece que el camino más lógico habría sido comenzar el capítulo por los estudios imagológicos, puesto que nos servirán de punto de articulación entre las otras dos cuestiones ya descritas. No obstante, podemos obviar que una de las encrucijadas a las que se enfrenta la imagología es precisamente la pregunta de si un imaginario colectivo sobre un "otro" aparece antes o después de la percepción del mismo: "For the most part we do not first see, and then define, we define and then see" (*apud.* Beller 2007:4). En una pequeña licencia retórica, pasamos a describir las aportaciones más relevantes de la imagología una vez que ya hemos presentado los objetivos de este trabajo y los demás conceptos fundamentales para ver cómo se pueden articular a través de esta rama de los estudios comparatistas.

La definición de la imagología como disciplina nos la dan Beller y Leerssen: “research in the field of our mental images of the Other and of ourselves”, o también “the critical analysis of national stereotypes in literature (and in other forms of cultural representation)” (Beller/Leerssen, 2007:xiii). Naturalmente, la primera pregunta que aparece es: ¿a qué nos referimos exactamente con “imagen, la unidad de análisis de esta disciplina? Una imagen aparece definida de la siguiente manera:

A mental silhouette of the other, who appears to be determined by the characteristics of family, group, tribe, people or race. Such an image rules our opinion of others and controls our behavior towards them.” (Beller, 2007:4).

Lo que está muy claro en el debate sobre imagología es que el vehículo predilecto de transmisión de imágenes es el texto literario, y es en las representaciones literarias a las que se da prioridad en la imagología: “Imagology (...) furnishes continuous proof that it is in the field of imaginary and poetical literature that national stereotypes are first and most effectively formulated, perpetuated and disseminated” (Leerssen, 2007:28). La efectividad de la transmisión de imágenes en forma textual se debe, y esto es clave, a su carácter intertextual; esto quiere decir que la fuente de las imágenes no es contrastada con la realidad, sino que estas surgen un “lugar común” extraído de varias fuentes textuales seleccionadas: “national characters are a matter of commonplace and hearsay rather than empirical observation or statements of objective fact” (Leerssen, 2007:28).

También debido a la predilección de las imágenes por la forma textual, la cuestión del canon vuelve a surgir, pero la imagología sí que presupone que la importancia de una obra influye en la repercusión de la extensión de una imagen literaria. Aunque una imagen estereotípica concreta haya aparecido recurrentemente en libros de texto, periódicos, documentos gubernamentales y otros documentos más efímeros, las obras centrales del sistema literario hacen que las imágenes transmitidas perduren a lo largo de la vida de la recepción del texto; pero por otro lado, es necesario apuntar que, a pesar de su corta vida, los textos o formas de arte de carácter más popular tienen un alcance mayor en cuanto a cantidad de público, lo que les da una mayor capacidad de influenciar en un supuesto imaginario cultural. La literatura comparada cada vez está más abierta, en parte por la influencia de los estudios culturales, a no priorizar las obras que pertenecen al canon de un sistema literario en

comparación con obras consideradas “menores” en lo que a su estudio o relevancia respecta; los estudios imagológicos señalan que las imágenes se transmiten más fácilmente y de forma más patente en obras canónicas, pero tampoco cierran la puerta al estudio de las imágenes en textos menores o de carácter popular, como demuestra con la apertura a textos considerados más periféricos como la narrativa de viajes, las crónicas, los folletines, etc.

Independientemente de su transmisor, lo que tenemos que recordar en todo momento es que las imágenes solo se corresponden, en el mejor de los casos, con la parcialidad de lo representado, pero que aun así pasará a funcionar como una representación total: “The encounter with other cultures, languages and customs has been governed by selective perception, which inspires curiosity, stimulates the imagination and evokes fascinating images in people’s minds” (Beller, 2007:6). Este fenómeno está relacionado con la forma en que procesamos la información, rellenando los vacíos perceptuales con ideas previas:

Restricted perceptions are mentally registered as limited pictorial presentations. People can only experience empirical reality in part. Once textually codified, the partial representation will represent the whole. This is an issue of information, or information processing, which (...) will generate prejudices. Prejudices involve, then an a priori information deficit. This often engenders negative valorizations or else starry-eyed idealizations. (Beller, 2007:5)

Es de esta manera que se genera una visión idealizada del otro, que no se corresponde nada o casi nada con la realidad empírica y que cobra vida propia, creciendo y afectando directa o indirectamente a las culturas implicadas. Recordemos aquí la metáfora de la tangente de Benjamin, que desvaloriza el papel de la fuente original (en la metáfora de Benjamin, el texto de partida) y evidencia la importancia del producto y de sus efectos en la cultura de llegada. Tampoco podemos dejar pasar la similitud con aquello que define lo que es una pseudotraducción, esto es, la ausencia de fuente original y la falta de conciencia sobre dicha ausencia.

Leerssen nos da otro punto clave que sustenta la imagología como disciplina independiente dentro de los estudios literarios, y que será doblemente fundamental para nuestro análisis:

Literature (as well as more recent poetically -ruled and fictional- narrative media, such as cinema or the comic strip) is a privileged genre for the dissemination of stereotypes, because it often works on the presupposition of a ‘suspension of disbelief’ and some (at least aesthetic) appreciative credit among the audience. (Leerssen, 2007:29)

Aunque, como ya hemos visto, la literatura funciona como vehículo principal de la transmisión de imágenes y continúa siendo el foco principal de los estudios imagológicos, otros medios artísticos más recientes funcionan igualmente como transmisores y perpetuadores de imágenes. El cine permite, además del retrato completamente realista de la vida humana, representaciones de escenas imposibles y mágicas fuera del alcance del teatro gracias a determinadas técnicas cinematográficas desarrolladas entre otros por Georges Méliès, a quien citamos por ser uno de los pioneros en este tipo de cine fantástico y sin duda uno de los más reconocidos. Además, el componente visual del cine nos interesa también aquí por la evidente capacidad de generar imágenes (tanto en el sentido visual como imagológico del término) en la mente de los espectadores, sumada esta al hecho de que en algunos casos se trata de adaptaciones cinematográficas de obras literarias muy influyentes y con un papel vital en la transmisión de las imágenes.

El otro punto importante del fragmento antes citado es el concepto de *suspension of disbelief* (heredado de Coleridge), traducido en castellano como “suspensión de la incredulidad”. Además de ser efectivamente uno de los presupuestos de la literatura que más influye en la introducción y perpetuación de imágenes, para nosotros adquiere una mayor profundidad cuando tenemos en cuenta que las imágenes que observaremos son ficcionales, es decir, que ya presuponemos que hacen referencia a hechos, prácticas, seres, etc., que son irreales. Cuanto mayor sea la ficcionalidad de la obra en cuestión, más profunda debe de ser la suspensión de la incredulidad. Ya no es que estemos tratando con representaciones parciales de una comunidad o de una cultura, sino que ponemos de base que las imágenes de un Oriente mágico dan cuenta de una realidad que no existe. No negamos la existencia de la magia ritual como conjunto de prácticas ocultistas y/o religiosas más o menos tradicionales presentes en todas las culturas; en cambio, muchas de las historias que encontramos en la literatura, en el cine y en otras artes pertenecen al ámbito de lo legendario, de lo imposible, de lo fundamentalmente maravilloso.

Como ya hemos dicho, además de la literatura, el cine permite generar imágenes muy vívidas de lo imposible quizá solo conseguidas anteriormente por el ilusionismo. La suspensión de la incredulidad, además de ser también la meta del teatro dramático occidental tradicional (en oposición del llamado teatro épico teorizado por Bertolt Brecht y basado en el

teatro de máscaras chino), es un concepto empleado por los ilusionistas para designar el estado en que los espectadores pueden llegar a introducirse para disfrutar al máximo de los efectos mágicos, y que fue desarrollado y ampliado por el pensador de la magia español Arturo de Ascanio (Etcheverry, 2008) bajo el término “atmósfera mágica”. Es preciso tener en cuenta este factor esencial para sentar la base teórica de este trabajo, y que de alguna manera relaciona los estudios imagológicos con uno de los conceptos clave de la práctica del ilusionismo.

Además de una base conceptual para definir con claridad el objeto de nuestro trabajo, los estudios imagológicos nos ofrecen también una serie de herramientas metodológicas que se han ido estableciendo a lo largo de la historia de esta disciplina. Leerssen (2007:29-32) enumera con claridad los supuestos metodológicos con los que podremos trabajar, y que nos servirán como guía metodológica para llevar a cabo con seguridad nuestra argumentación.

El primero de estos supuestos ya lo hemos introducido en párrafos anteriores, y es la necesidad de fijar que la imagología se centra en los estereotipos culturales o nacionales y no en la identidad cultural o nacional. Esta diferencia es vital. Plantea Beller las siguientes preguntas al introducir el concepto de imagen:

At this point, the truthfulness of such images should be questioned: Are we sure that we see what we think we see? Are our opinions about other persons or peoples true? And what do we know about the way we see ourselves? (Beller, 2007:4)

A estas cuestiones responde Leerssen (2007:29) que la imagología se centra en el *representamen*, es decir, “representations as textual strategies and as discourse”. La imagen presupone una relación con la realidad, que puede ser o no ser verdadera. Sin embargo, dilucidar la veracidad o falsedad de dicha referencialidad no es competencia de los estudios imagológicos, que solo se preocupan por el efecto de dichas imágenes en un marco textual e intertextual. En nuestro análisis, este supuesto cobra un nuevo nivel de relevancia por trabajar con imágenes que son esencialmente ficcionales, irreales, fruto de la fantasía de un colectivo. Así pues, tenemos dos niveles en el tratamiento de la relación de las imágenes con la realidad empírica: por un lado, metodológicamente no podemos tratar de determinar la realidad de las representaciones; por otro lado, tampoco es una cuestión que debamos siquiera plantear, puesto que ya sabemos que estamos ante una imagen que por naturaleza no se puede

corresponder con la realidad empírica. Por lo tanto, no vamos a encontrarnos con el peligro de caer en el error de hacer afirmaciones esencialistas sobre un Oriente que solo existe como imagen textual e intertextual.

Del anterior supuesto metodológico podemos derivar el segundo: el objetivo de la imagología no es comprender una sociedad, sino un discurso de representación (Leerssen, 2007:29). Para evitar caer en el esencialismo, es muy importante entender que no es una identidad nacional la que construye un imaginario, sino que surgen de una práctica discursiva continuada e implícitamente consensuada. Estamos hablando de representaciones de una nación o cultura que son tropos textuales, pero de ninguna manera constituyen datos sociológicos o antropológicos empíricos. Fallar en la comprensión de este supuesto nos llevaría, como advierte Leerssen, a dejar entrar al esencialismo por la puerta de atrás (2007:29).

En tercer lugar, la subjetividad de las fuentes de las imágenes debe ser tenida en cuenta en cualquier estudio imagológico. El representado (*spected*) siempre aparece dibujado dentro del discurso de un observador (*spectant*). Es en la relación entre ambas partes del fenómeno de representación del Otro que aparecen las dinámicas y tensiones entre las *hetero-images* (imágenes del Otro) y las *self-images* o *auto-images* (imágenes de la propia identidad cultural). Estas complejas dinámicas suponen entonces no solo un modo del *spectant* de identificar al *spected*, sino también un mecanismo de autoidentificación del *spectant* por oposición al o por analogía con el Otro.

La imagología se preocupa por un conjunto muy concreto de características, que son aquellas que no se corresponden con hechos contrastables o afirmaciones empíricas. Estas características recibirían el calificativo de imaginadas, y según Leerssen (2007:30) el discurso imaginado puede ser reconocido y diferenciado de aquellas características contrastables porque

a) singles out a nation from the rest of humanity as being somehow different or 'typical', and b) articulates or suggests a moral, collective-psychological motivation for given social or natural features. Imagined discourse is specifically concerned with the characterological explanation of cultural difference (Leerssen, 2007:30)

Un procedimiento metodológico muy útil para lo que aquí nos concierne es la necesidad de definir las relaciones intertextuales de la imagen trópica en cuestión, tanto de

forma ascendente como horizontal y descendente, como si de un árbol genealógico de la imagen se tratase. Este es uno de los pasos que seguiremos en nuestro análisis: intentaremos en primer lugar establecer un posible origen textual de la imagen del Oriente mágico, que aunque no sea un origen cronológico, quizá podamos tener en cuenta la relevancia y la recepción de dicho texto para establecerlo como el tronco de nuestro árbol. En consecuencia, también deberemos determinar el modo en que cada una de las ramas (es decir, otros textos que aprovechen la imagen en cuestión) que surgen de este texto principal refuerzan, varían o debilitan la tradición establecida por este.

Asimismo, es necesario señalar el contexto en el que la imagen estereotípica aparece dentro de cada texto en cuestión. Debemos intentar dar respuesta a las preguntas:

What sort of text is it? Which genre conventions are at work, narrative, descriptive, humorous, propagandistic? Fictional, narrative, poetic? What is the status, prominence and function of the national trope within those parameters? What allowances must be made for the poetical (narrative, ironical) deployment of a given national characterization? (Leerssen, 2007:30)

Igualmente, el contexto histórico y cultural de cada texto debe ser tenido en cuenta, puesto que no podemos considerar los textos como entidades ajenas al tiempo y al espacio en el que fueron producidos, así como tampoco podemos olvidarnos de reflejar la recepción, tanto la intencionada como la real, de cada texto. Veremos que esta cuestión se complica cuando el mismo texto es presentado a través de varias traducciones en épocas distintas con públicos distintos, como es el caso de *Las mil y una noches*; y también si relacionamos la recepción intencionada de un texto con un posible acto de *cultural planning*, en cuyo caso tendríamos que dar especial importancia al efecto de la imagen que se pretende transmitir y fijar en la cultura receptora por las implicaciones políticas y sociales en que pudiese haber derivado.

Estas son entonces las bases metodológicas que emplearemos durante el análisis del corpus. Establecer una primera fuente de la imagen del Oriente mágico será el primer paso que daremos al analizar las historias fantásticas incluidas en *Las mil y una noches*, caso especialmente interesante por las numerosas traducciones a través de las cuales nos ha llegado, con todo lo que esto implica en cuanto al contexto histórico y cultural de la producción y la recepción de cada una de ellas. Seguidamente, buscaremos en el corpus de

textos literarios, fílmicos e iconográficos señales de la transmisión de esta imagen, y veremos cómo se ha mantenido o se ha variado en función del contexto de recepción de cada uno de ellos. Y como ya veníamos anunciando, estos movimientos de la imagen entre texto y serán analizados bajo la perspectiva que nos ofrece la traducción cultural.

Es aquí donde encontramos un punto de articulación entre los estudios imagológicos y los estudios de traducción. La relación entre estas dos disciplinas está comenzando a dar sus primeros frutos; prueba de ello es la publicación muy reciente de la obra *Interconnecting Translation Studies and Imagology* (2016), editada conjuntamente por Luc van Doorslaer, Peter Flynn y Joep Leerssen. En ella, estos autores nos dan una serie de puntos de conexión entre la imagología y la traducción, evidenciando así su complementariedad y los beneficios de la relación entre ambas basándose sobre todo en la similitud que presentan en cuanto a su historia y a la naturaleza híbrida y cambiante de sus objetos de estudio:

Both disciplines have a research history stemming from descriptive and diachronic viewpoints that prevent them from using static approaches or positing stable or essentialist views of cultures and their practices. Change and hybridity are two important features of the objects both disciplines study: translation and images” (Flynn/Leerssen/van Doorslaer, 2016:2).

La creciente relevancia de la cultura en los estudios de traducción tampoco ha pasado desapercibida para estos autores, que reconocen una tendencia en los estudios de traducción hacia el reconocimiento de la importancia de las imágenes estereotípicas y las caracterizaciones nacionales:

In recent decades, Translation Studies has indeed shown a growing interest in national and cultural characterization and stereotyping, including the selection and potential manipulation procedures involved – other key aspects of the discipline” (Flynn/Leerssen/van Doorslaer, 2016:2)

Aquí aparece de nuevo la idea de la “manipulación”, lo cual nos lleva a pensar una vez más en los efectos que una traducción puede tener en la cultura de llegada y en la posibilidad de que estos efectos hayan sido planeados, si no por un aparato de poder, por las acciones individuales de aquellos que actúan como traductores, o incluso por aquellos que tan solo se visten de traductores y que ya hemos definido como pseudotraductores.

Señalaremos aquí, por último, que los autores de esta reciente publicación sugieren que

los estudios imagológicos pueden aportar herramientas metodológicas a los estudios de traducción, específicamente aplicaciones concretas de los supuestos metodológicos descritos en esta misma sección: la aproximación al estudio de las imágenes desde un punto de vista principalmente textual e intertextual, lo que requeriría por lo tanto un análisis tripartito de texto, contexto e intertexto; o también la constatación de que la noción de “lugar común” del que se extraen las imágenes estereotípicas supone que estas son transmitidas sin conciencia de su origen o de su correspondencia con la realidad, y por lo tanto el objetivo de su estudio debe ser precisamente rastrear su diseminación (Flynn/Leerssen/van Doorslaer, 2016:3).

1.4. El telón de fondo del orientalismo

1.4.1. El orientalismo según Edward Said

Si hablamos de la imagen de Oriente mágico, o de cualquier imagen creada sobre Oriente por los países de Occidente, necesitamos hacer referencia al trabajo de Edward Said, concretamente a su obra *Orientalism* (1978), que marcó un punto de inflexión en los estudios poscoloniales y en el estudio de las complejas relaciones entre Oriente y Occidente. En nuestro caso, es importante referirnos a los mecanismos de estas relaciones por ser el orientalismo el telón de fondo sobre el que se produce la transmisión de imágenes convencionales sobre Oriente.

Said define la forma en que las potencias Europeas crean la noción de Oriente por oposición a la cultura occidental. Así, “The Orient was almost a European invention, and had been since antiquity a place of romance, exotic beings, haunting memories and landscapes, remarkable experiences” (1995:1). Durante la época del imperialismo, son principalmente el Reino Unido y Francia los dos países a los que Said atribuye la mayor responsabilidad en la consolidación del orientalismo y en las consecuencias culturales y por supuesto políticas que de él se derivan. Los Estados Unidos heredarán de Europa en décadas posteriores los mecanismos de dominación de Oriente ofrecidos por el orientalismo, aunque en este país la noción de Oriente está más asociada con China y Japón, y cristaliza después de la Segunda Guerra Mundial.

Antes de continuar con la obra de Said y la discusión sobre cómo el orientalismo nos sitúa en contexto para entender la relación con la imagen de Oriente, se hace necesario aclarar qué es lo que Said entiende por orientalismo, y nos ofrece tres definiciones complementarias.

La primera de ellas, la más común y mejor aceptada es la definición de Orientalismo como disciplina académica esto es, el aparato científico dedicado al estudio de Oriente:

The most readily accepted designation for Orientalism is an academic one (...). Anyone who teaches, writes about, or researches the Orient – and that applies whether the person is an anthropologist, sociologist, historian, or philologist – either in its specific or its general aspects, is an Orientalist, and what he or she does is Orientalism. (Said, 1995:2)

De forma más general, el Orientalismo también puede ser entendido como la tendencia de pensamiento que presupone una separación ontológica entre lo que se entiende como Oriente y por Occidente, y que es la base para la producción de discursos sobre el “otro” oriental:

Orientalism is a style of thought based upon an ontological and epistemological distinction made between “the Orient” and (most of the time) “the Occident”. Thus a very large mass of writers, among whom are poets, novelists, philosophers, political theorists, economists, and imperial administrators, have accepted the basic distinction between East and West as the starting point for elaborate theories, epics novels, social descriptions, and political accounts concerning the Orient, its people, customs, “mind”, destiny, and so on. (Said, 1995:2-3)

Por último, la definición en la que se centran los argumentos de Said para criticar las desiguales relaciones entre Occidente y Oriente, es la definición de orientalismo como institución política, social y administrativa creada y mantenida con el propósito de tratar con Oriente y, en última instancia, dominarlo: “Orientalism as a Western style for dominating, restructuring, and having authority over the Orient” (Said, 1995:3). En resumen, estas tres definiciones describen un único fenómeno de tres caras que permitió a las grandes potencias europeas ejercer poder político y cultural sobre sus colonias:

To speak of Orientalism therefore is to speak mainly, although not exclusively, of a British and French cultural enterprise, a project whose dimensions take in such disparate realms as the imagination itself, the whole of India and the Levant, the Biblical texts and the Biblical lands, the spice trade, colonial armies and a long tradition of colonial administrators, a formidable scholarly corpus, innumerable Oriental ‘experts’ and ‘hands’, an Oriental professorate, a complex array of ‘Oriental’ ideas (Oriental despotism, Oriental splendor,

cruelty, sensuality), many Eastern sects, philosophies, and wisdoms domesticated for local European use –the list can be extended more or less indefinitely (Said, 1995:4)

Al final de este párrafo, apunta Said que la lista que nos ofrece puede ser ampliada de forma indefinida para introducir otros discursos y otras formas de dominación sobre Oriente. De la mano con “the imagination itself”, podemos entonces incluir en la lista aquellas representaciones de la magia oriental, las maravillas orientales, o lo que es lo mismo, la imagen de Oriente como un lugar de maravillas presente en la literatura y en otras formas artísticas.

El concepto de imagen, del que nos ocupamos desde la perspectiva de los estudios imagológicos, también está presente en las reflexiones de Said; aunque está claro que Said no alude a este concepto con la definición que la imagología nos da, quizá podamos tomar las menciones que hace del término “imagen” y de otros relacionados, y ver si son coherentes con la definición imagológica. Por ejemplo: “As much as the West itself, the Orient is an idea that has a history and a tradition of thought, imagery, and vocabulary that have given it reality and presence in and for the West” (1995:5). Said nos da a entender que ni Oriente ni Occidente son realidades empíricas, sino más bien ideas creadas por la necesidad ontológica de crear un “otro” con el que distinguirse y crear así una identidad propia. Por eso mismo, se trata de un conjunto imágenes creadas para definir a un “otro” de acuerdo con un estándar consensuado. Como ya hemos referido, la imagología no se preocupa de si una imagen se corresponde o no con la realidad, sino que analiza sus efectos y su transmisión a través de diversas formas de representación y discurso.

De forma paralela, Said se cuestiona que Oriente sea esencialmente una idea o una creación que no se corresponde con la realidad. Para él, Oriente también representa las gentes que allí viven, así como las diversas culturas y naciones que se encuentran en ese territorio. Para sortear este problema de la “fidelidad” de las representaciones orientalistas, Said trata la consistencia interna del Orientalismo sobre lo que es el Oriente.

The phenomenon of Orientalism as I study it here deals principally, not with a correspondence between Orientalism and Orient, but with the internal consistency of Orientalism and its ideas about the Orient (the East as career) despite or beyond any correspondence, or lack thereof, with a “real” Orient. (Said, 1995:5)

Si recordamos ahora los presupuestos metodológicos de los estudios imagológicos, podemos ver un paralelismo claro en varios puntos. En primer lugar, la imagología no se preocupa de la veracidad o falsedad de las imágenes representadas y transmitidas en forma textual e intertextual y en otros discursos y se centra en la forma en que estas se transmiten y evolucionan. Said nos deja muy claro que no trata de estudiar cómo se corresponde el pensamiento orientalista con Oriente, sino más bien la coherencia del imaginario sobre Oriente. Por otro lado, también podemos ver la dicotomía *spected* vs. *spectant* en el mecanismo por el cual se forman las autoimágenes por contraposición a las heteroimágenes.

El componente intertextual y la misma noción de la poca correspondencia (o no correspondencia) de las imágenes representadas con la realidad empírica vuelve a surgir cuando Said se refiere a la manera en que el aparato orientalista ha transmitido las imágenes representadas. Aquí, la intertextualidad se convierte en un factor fundamental en la creación de un corpus discursivo sobre Oriente, factor que también es tenido en cuenta por los estudios imagológicos como la principal forma de transmisión de las imágenes. Dice Said:

The learned Orientalist's attitude was that of a scientist who surveyed a series of textual fragments, which he thereafter edited and arranged as a restorer of old sketches might put a series of them together for the cumulative picture they implicitly represent. Consequently, amongst themselves Orientalists treat each other's work in the same citational way. Burton, for example, would deal with the Arabian Nights or with Egypt indirectly, *through* Lane's work (...). In short, as a form of growing knowledge Orientalism resorted mainly to citations of predecessor scholars in the field for its nutriment (Said, 1995:176-177)

Como vemos, el orientalismo ha construido el aparato de ideas e imágenes sobre Oriente a través de una sucesión de citas y referencias, pero siempre lejos de buscar fuentes directamente en la cultura representada. Empezamos a notar aquí, además de una similitud muy evidente con lo que la imagología postula acerca del tratamiento intertextual de las imágenes, señales de un *commonplace*, de un conjunto de características imaginadas (creadas en forma de imágenes), sin una referencia concreta y con un cuestionamiento mínimo de su legitimidad de esas referencias, basadas en el criterio de autoridad.

Esto nos lleva a pensar en las características propias de una pseudotraducción; recordemos que una de las posibles definiciones de pseudotraducción es una creación original que se modela a partir de un conjunto de textos o de un estándar abstraído de un grupo de textos con unas características concretas (Rizzi, 2008:155). Estos trazos permiten hacer pasar

un texto creado *ex nihilo* como miembro de dicho conjunto de textos; y aunque hemos hablado de las citas y las referencias a otros autores como fuente de las representaciones de Oriente, y por lo tanto sí que tenemos algo similar a un “texto de partida”, cabe preguntarse entonces cuál es el texto origen de este, y así sucesivamente. En todo caso, como afirma Said, nos encontramos ante un *topos* más que ante un lugar o un conjunto de conocimientos empíricos:

In the system of knowledge about the Orient, the Orient is less a place than a *topos*, a set of references, a congeries of characteristics, that seems to have its origin in a quotation, or a fragment of a text, or a citation from someone’s work on the Orient, or some bit of previous imagining, or an amalgam of all these. Direct observation or circumstantial descriptions of the Orient are the fictions presented by writing on the Orient (...). In Lamartine, Nerval, and Flaubert, the Orient is a re-presentation of canonical material guided by an aesthetic and executive will capable of producing interest in the reader. (Said, 1995:177)

La estética, y no cualquier estética, sino una que produzca un interés en el lector, se convierte en el único requisito para la creación de material sobre un supuesto Oriente por medio de una amalgama de ideas consensuadas. Tenemos por lo tanto una intención tras la producción del discurso orientalista que podría recordarnos al mecanismo del *cultural planning* definido por Toury: la intención de un individuo o grupo de introducir cambios en el repertorio cultural y el comportamiento de un grupo mayor (2005:9).

No es difícil ver entonces los muchos puntos de unión entre la crítica del orientalismo y los estudios imagológicos y los estudios de traducción. Si entendemos Oriente como una imagen creada como mecanismo de diferenciación entre el “otro” y la identidad occidental, nos encontramos ante una imagen con múltiples caras; una de las cuales, la que a nosotros nos interesa, tiene que ver con la visión idealizada de Oriente como un lugar de sabidurías desconocidas, objetos maravillosos y otros portentos sobrenaturales. Al mismo tiempo, vemos que la relación de esta imagen con la realidad es especialmente interesante porque plantea varios niveles de “irrealidad”: en primer lugar, no interesa determinar la veracidad o falsedad de la imagen, por lo que como base podríamos decir que no damos importancia en este análisis a la correspondencia con la realidad empírica de las imágenes en cuestión; en segundo lugar, en este caso estamos tratando con imágenes que por definición son ficcionales y que no se pueden encontrar en la realidad, de modo que podemos afirmar que cualquier intento de

verificar la realidad de las imágenes es ahora doblemente fútil; y en tercer y último lugar, si entendemos la transmisión de estas imágenes como una traducción cultural enmarcada en el orientalismo, podemos encontrar en las afirmaciones de Said indicios de que el complejo aparato orientalista ha basado su sistema de adquisición y producción de conocimiento en referencias intertextuales, lugares comunes e imaginarios subyugados al gusto del lector, marcas que recuerdan al *modus operandi* de una pseudotraducción, con las consecuencias culturales que estas pueden llegar a traer consigo.

1.4.2. El orientalismo en las artes escénicas: John MacKenzie

Said habla principalmente de las instituciones, del aparato político que buscaba el dominio sobre Oriente, así como del Orientalismo en su vertiente más académica y literaria. Sin embargo, el Orientalismo en otras artes, particularmente en las artes escénicas y visuales, se hace especialmente importante en nuestro análisis si consideramos que con artes escénicas no solo nos referimos a aquellas obras de arte solo accesibles a una minoría intelectual y culturalmente elevada, sino también al arte popular, con una recepción mucho mayor y con potencial de extender imaginarios presentes en las obras más cultas.

El autor John MacKenzie, en *Orientalism: history, theory and the arts* (1995) nos ofrece una base para el tratamiento del orientalismo en las artes más allá de la literatura. Las marcas del orientalismo en la pintura, la música, el diseño, la arquitectura y el teatro forman la columna vertebral de su trabajo. Para nuestro caso, encontramos en sus reflexiones sobre el teatro orientalista un buen punto de partida, no solo por su evidente relación con las artes escénicas más marginales (como el ilusionismo), sino también por la relación del teatro con las otras artes, principalmente por constituir una plataforma para la exposición de ropas, diseños y objetos varios:

The theatre had the potential to combine all the arts surveyed so far [en la obra: pintura, música, diseño y arquitectura]. It brought together the art of stage scenery, the design of sets, costumes and props, the music of song and the instrumental pit, the architecture of both the building in which the performance took place and the fantasy world portrayed beyond the proscenium arch, and the text and characterisation of the play. Not all performances, of course, had fully worked texts, but ideas, ideologies and images of other cultures were projected through performers, their appearance and their stage “business” (MacKenzie, 1995:176)

Cabe también mencionar que esta tendencia alcanza su punto álgido en el teatro simbolista del siglo XIX y en el teatro de principios del siglo XX, periodo en el que igualmente muchas de las características del teatro novecentista se introducen en el recién nacido arte cinematográfico (MacKenzie 1995:177). Es por este motivo que podemos considerar el cine en sus comienzos como otra forma de transmisión de la imagen de la fantasía oriental con una capacidad para ello muy similar a la del arte dramático.

Encontramos en el teatro una forma artística con un gran potencial de transmisión de imágenes a través de los actuantes, su apariencia, sus acciones sobre el escenario, y el conjunto de puesta en escena. Y no solamente por este motivo: también tenemos que tener en cuenta que no solo estamos hablando del teatro más culto destinado a la élite social, sino que nos interesa referirnos al teatro popular debido a su mayor alcance en cuanto a número de espectadores:

Here we turn from the more intellectualised arts to a popular medium, a form which is much influenced by fashion in the other arts, which often parodies them and, whether through burlesque, satire or other more admiring imitative approaches, carries such artistic notions to a much wider audience. This is not to say that the popular theatre is wholly parasitic. It does of course develop its own unique forms, pursues its own independent course, and responds to audience desires as dictated through the box-office. It is, however, a potent vehicle for the conveyance of dominant ideologies. (MacKenzie, 1995:176-177)

En lo que respecta a la imagen que aquí nos atañe, es importante determinar el papel que ha podido tener el arte en su vertiente popular para su difusión. Uno de los géneros de que nos habla MacKenzie en el caso británico es la pantomima. Este género, inmensamente popular en el Reino Unido, necesita recurrir a determinados temas en sus representaciones, en gran medida por la necesidad de sortear (en el Reino Unido) las restricciones en la concesión de licencias para la representación dramática, reservadas para contextos más elitistas. Además, el Lord Chambelán (importante figura en la Casa Real británica hasta 1924) posteriormente agravó la censura en el *West End* londinense, censura que se acabó por propagar al resto del país, por lo que se convirtió en una necesidad para las compañías teatrales menores a nivel nacional adaptarse a las condiciones: en consecuencia, “subjects involving Discovery, empire and war, the depiction of ‘Others’ and the creation of a fantasy world through scene-painting, costumes and exotic props were particularly acceptable” (MacKenzie, 1995:178). La fantasía se convierte en uno de los temas permitidos por la

censura, y la fantasía con temática oriental no es una excepción: “The fantasy world of the Arabian Nights had taken up residence in pantomime” (MacKenzie, 1995:178)

Antes de comenzar con el estudio del corpus, tenemos que abordar la cuestión de las representaciones de Oriente distintas de Asia Central, concretamente China y Japón, ya que algunos de los ejemplos que proporcionaremos son representaciones de las culturas china o japonesa. Sabemos que las relaciones de Occidente con estas partes de Asia tienen sus particularidades, y el orientalismo las encara de forma distinta. A pesar de las diferencias, hemos decidido observarlas igualmente desde el orientalismo saidiano, que nos da una visión más general del orientalismo como institución y de sus motivaciones, independientemente de los matices asociados a cada cultura en cuestión.

Capítulo 2. – Un recorrido intercultural en busca de la magia oriental

2.1. *Las mil y una noches*: un punto de partida

2.1.1. El alcance de una obra

Esta icónica obra, *Las mil y una noches*, conocida en los países de habla inglesa como *Arabian Nights*, va a posicionarse como la pieza fundamental, el tronco del árbol genealógico de la imagen de Oriente mágico, para aproximarnos a entender la consolidación de dicha imagen; no por ser cronológicamente pionera en la definición de esta imagen, como ya hemos avanzado anteriormente, sino por ser un texto inmensamente popular, que se dio a conocer en Occidente desde los prismas que sus diferentes traductores han ofrecido.

Antes de lanzarnos a comentar la representación de lo mágico en las *Noches*, en este caso es crucial definir los que serán nuestros objetivos para la aproximación a este texto. No intentaremos ofrecer una comparación del tratamiento de aquellos pasajes en los que podríamos apreciar la presencia de la imagen de Oriente mágico que nos incumbe en las diferentes traducciones de las *Noches* (Galland, Lane, Burton...). Esta tarea mastodóntica de comparación textual podría constituir un trabajo de por sí, para la que además tendríamos que tener en cuenta la inmensidad de la crítica sobre las *Noches* y sus traducciones, y no contamos con el espacio ni el tiempo para afrontar ese estudio con la rigurosidad que requiere; nuestra intención, más modesta, consiste en extraer algunos rasgos o características que definirían lo mágico en las historias que componen *Las mil y una noches*, las prácticas mágicas que en ellas se refieren, los agentes que las llevan a cabo, la percepción o valoración moral que se hace de la magia dentro de las historias, y subrayar algunos elementos que puedan ser significativos por ser fácilmente identificables en otras obras literarias y en productos artísticos posteriores y que se hayan podido extraer de esta fuente primaria (que no primera). Todo ello partiendo de la edición en español de la que disponemos (traducción de Juan Vernet de 1964, en su edición de 1998), con referencias puntuales a la forma en que lo mágico aparece representado en la traducción de Jean Antoine Galland (1704-1717).

No podemos olvidarnos de que es esta traducción la que introduce *Las mil y una noches* en Europa, la que condiciona la estructura de la obra para las traducciones y ediciones posteriores, y la que cristaliza la representación de un Oriente maravilloso. Como nos dice Borges en lo que se refiere a la estructura de las *Noches* y a las historias que la componen en la traducción de Galland, este autor “establece un canon, incorporando historias que hará indispensables el tiempo y que los traductores venideros –sus enemigos– no se atreverían a omitir” (Borges, 1996:397). También Borges nos da una idea del papel que tiene la fantasía en la traducción de Galland, así como de la recepción que esta ha tenido desde su publicación y hasta hoy:

Hay otro hecho innegable. Los más famosos y felices elogios de *Las 1001 Noches* –el de Coleridge, el de Tomás De Quincey, el de Stendhal, el de Tennyson, el de Edgar Allan Poe, el de Newman– son de lectores de la traducción de Galland. Doscientos años y diez traductores mejores han transcurrido, pero el hombre de Europa o de las Américas que piensa en *Las 1001 Noches*, piensa invariablemente en esa primera traducción. El epíteto *milyunanochesco* (...) nada tiene que ver con las eruditas obscenidades de Burton o de Mardrus, y todo con las joyas y las magias de Antoine Galland. (Borges, 1996:397-398)

Efectivamente, la traducción de Galland fue un éxito ya incluso en su primera edición, hasta el punto de que, de la serie de doce que se fueron publicando entre 1704 y 1717, los primeros tuvieron que ser reeditados antes de la publicación de los últimos (Vernet, 1998:13). Además, esta traducción sirvió a su vez como texto de partida para numerosas traducciones a otras lenguas (Vernet, 1998:14), a pesar de que sabemos que Galland omitió casi tres cuartas partes de las *Noches*, añadió algunas que no pertenecían al manuscrito original, y sigue el patrón de la moda literaria de la Francia del siglo XVIII.

La edición en español que referiremos es la traducción, con prólogo y notas, de Juan Vernet, importante arabista e historiador catalán. Su primera traducción de *Las mil y una noches* se publica en 1964, y ha sido reeditada numerosas veces desde entonces. La traducción de Vernet es directa desde el árabe,

de la edición de la imprenta Sarafiyya (El Cairo, 1323/1906) y la de Dar al Kutub al-arabiyya al-kubrá (s/d), que coinciden con los textos de ZER (Zotenberg's Egyptian Recension), con algunas variantes que hemos tomado de la segunda edición de Calcuta (1832-1842) y hemos incluido, en los lugares en que se encontraban primitivamente o que nos han parecido más oportunos, los cuentos desplazados, es decir, que no figuran en el ZER (Vernet, 2004:10)

No entraremos en muchos detalles sobre las ediciones originales; tan solo es necesario apuntar que las dos ediciones en las que se basa la traducción de Vernet (Bulaq y Calcuta II) están consideradas canónicas, y en tal carácter nos sirven como base para acceder al texto íntegro en árabe. La traducción de Vernet incluye asimismo algunas historias que, aunque se consideran ajenas al conjunto de las *Noches*, han pasado a formar parte de ellas por haberse mantenido en diversas traducciones, empezando por la de Galland. Nos referimos a las conocidísimas historias de “Aladino y la lámpara maravillosa” y “Ali-Baba y los cuarenta ladrones”, textos que no aparecen en ninguna de las ediciones canónicas en árabe (Vernet, 1998:16). Esto no significa que sean invenciones de Galland, tal como se ha apuntado en algunas ocasiones, sino que estos textos han resultado ser anteriores en el tiempo a los manuscritos empleados para las ediciones canónicas (Vernet, 1998:16). La historia de Aladino, una de las más conocidas por el público general, es sin duda una de las que mejor ilustran uno de los temas recurrentes en las *Noches*, temas de los que hablaremos cuando nos refiramos a la clasificación de los cuentos.

Para ajustarnos a las herramientas metodológicas de los estudios imagológicos, necesitamos referir brevemente el contexto histórico y cultural de la obra antes de continuar. Aquí tenemos que hacer una distinción entre los orígenes de las historias de *Las mil y una noches*, y por otro lado de la traducción de Galland, que es la primera traducción a Occidente y la que, como hemos visto, resalta la magia Oriental por encima de otros temas de la obra. La versión de Galland aparece en un momento histórico concreto y en un contexto sociocultural concreto. Hablamos de la Francia de comienzos del siglo XVIII, la Francia que se encuentra a caballo entre el clasicismo y el advenimiento de las filosofías y estéticas propias del Siglo de las Luces. Cuando decidió la estética que daría a su versión de las *Noches*, Galland no dudó en alterar el manuscrito de partida para adaptarlo al “estilo dulzarrón del siglo dieciocho” (Borges, 1996:398) y para eliminar asperezas que pudieran resultar de mal gusto para el gusto de la época: “Las reservas de Galland son mundanas; las inspira el decoro, no la moral” (Borges, 1996:398). No obstante, la traducción de Galland fue, como ya hemos señalado, un rotundo éxito y la más leída.

Por otro lado, en lo que respecta al origen de los cuentos recopilados en las *Noches*, no podemos centrarnos en datos filológicos sobre el origen de cada uno de los cuentos. Sabemos

que fueron escritos en épocas muy distintas, y que resulta muy difícil datar con precisión el nacimiento de cada cuento; *grosso modo*, podemos decir que hay manuscritos de fragmentos de las *Noches* que se remontan hasta el siglo IX, que la forma de unión de los cuentos (esto es, dentro de una narración central) es de origen indio (Vernet, 1998:24) y que con el paso del tiempo se fueron incorporando a la colección narraciones de origen persa (iraní), iraquí, árabe-egipcio y de tradición asiro-babilónica más antigua (Vernet, 1998:30-3).

Igualmente difícil es situar geográficamente los espacios en que transcurren las narraciones. En palabras de Vernet, “El marco geográfico en que se desarrolla la acción de *Las mil y una noches* es muy pobre, a pesar de que las referencias –nunca exactas ni concretas– se extienden del uno al otro confín del mundo” (Vernet, 1998:21). Al no ofrecer una situación geográfica concreta, tanto el origen incierto de las historias como la indefinición espacial de las narraciones pueden haber causado, en la mente de un lector, un grado u otro de homogeneización de todo el territorio que se imagina como Oriente, obviando la diversidad cultural de las naciones y pueblos de Asia Central. No podemos afirmar en este trabajo que la visión esencialista y monolítica sobre lo que es un “oriental” tenga su origen únicamente en esta indefinición geográfica de las *Noches*, pero podemos intuir que puede tratarse de un factor importante en esta cuestión. Añadiendo esto a las omisiones y alteraciones de las primeras traducciones de la obra, ya tenemos un Oriente difuminado e imaginado, con trazos generalizados marcados por el imaginario estandarizado de Oriente.

Enfrentarse a un estudio de *Las mil y una noches*, aunque sea un estudio modesto como este, genera la necesidad de bucear entre las mil y una noches que componen la obra buscando ejemplos relacionados con el tema que tratamos. Es por esto que la clasificación temática de los cuentos que nos ofrece Vernet en el prólogo a la edición de su traducción de 1998 nos resulta tan útil. Adaptada de una clasificación de Littmann, divide los cuentos en diez categorías: 1. Cuentos maravillosos; 2. Cuentos esotéricos; 3. Novelas de caballería; 4. Novelas amorosas; 5. Novelas picarescas; 6. Leyendas; 7. Novelas didácticas; 8. Cuentos humorísticos; 9. Anécdotas de nobles; y 10. Relatos edificantes, anécdotas y fábulas (Vernet, 1998:33-49). Sin eliminar la posibilidad de que los temas se entremezclen en muchos de los cuentos, y que la clasificación sea más o menos permeable en muchos casos, como punto de partida buscaremos los ejemplos en aquellos cuentos pertenecientes a las categorías “cuentos

maravillosos”, “cuentos esotéricos” y “leyendas”. Parece más probable que encontremos representaciones del Oriente mágico en estos grupos, o por lo menos un mayor número de ellas. Entre estas historias tenemos algunas de las más conocidas, como la “Historia de Aladino y la lámpara maravillosa”, y otras de menor fama pero igualmente interesantes como “El pescador y el genio”, “El comerciante y el *efrit*”, “Historia del faquín con las jóvenes”, “Historia de Chawdar”, o “La Ciudad de Bronce”.

Los manuscritos en árabe contienen las historias maravillosas, esotéricas y las leyendas que después se han transmitido a Occidente, y en este proceso son fundamentales los diferentes traductores de *Las mil y una noches*. Cada uno de ellos habrá tenido su interpretación personal del componente mágico de las historias y eso se refleja en el texto. Como ya apuntamos anteriormente, el primero de los traductores de las *Noches*, Antoine Galland, busca mantener y acentuar el sabor a fantasía oriental que ofrecen las historias. Este carácter mágico de los cuentos se instaura como el estándar por el cual se regirá la recepción del texto en Occidente, en detrimento de otras interpretaciones que mantuviesen otros temas más escabrosos para una cultura moralista:

Eludir las oportunidades eróticas del original, no es una culpa de las que el Señor no perdona, cuando lo primordial es destacar el ambiente mágico. (...) Las 1001 Noches es, más que nada, un repertorio de maravillas. La imposición universal de ese parecer en todas las mentes occidentales, es obra de Galland. Que ello no quede en duda. Menos felices que nosotros, los árabes dicen tener en poco el original: ya conocen los hombres, las costumbres, los talismanes, los desiertos y los demonios que esas historias nos revelan. (Borges, 1996:401)

Otros traductores posteriores, como Mardrus, tienen una interpretación diferente de la idea de lo mágico. Borges es bastante claro al exponer el aparente escepticismo con el que Mardrus impregnó su traducción:

Tampoco la hechicería tiene en Mardrus un coadjutor de buena voluntad. Es incapaz de mencionar lo sobrenatural sin alguna sonrisa. Finge traducir, por ejemplo: *Un día que el califa Abdelmélik, oyendo hablar de ciertas vasijas de cobre antiguo, cuyo contenido era una extraña humareda negra de forma diabólica, se maravillaba en extremo y parecía poner en duda la realidad de hechos tan notorios* (...) En ese párrafo (...) el candor voluntario de tan notorios y la duda más bien inverosímil del califa Abdelmélik, son dos obsequios personales del traductor. (Borges, 1996:409)

Independientemente de lo que cada uno de los traductores haya decidido hacer con los elementos que conforman la imagen de Oriente mágico (porque como ya hemos señalado antes, esa tarea de comparación de traducciones podría ocupar un estudio independiente), estamos de acuerdo con Borges en que es la traducción de Galland la que establece una línea que influirá en posteriores traducciones (tanto positiva como negativamente). De todas maneras, para tener en cuenta una versión más completa del texto, buscaremos ejemplos tanto en la traducción al español de Vernet de 1964 (en la edición de 1998) y en la de Galland en aquellos casos en los que sea interesante distinguir el tratamiento de lo mágico en esta traducción tan influyente.

2.1.2. La magia de las *Noches*

Desde la primera página, se puede apreciar que lo mágico no es anecdótico en *Las mil y una noches*. Veremos en los siguientes párrafos cuáles son los diferentes elementos que conforman una imagen de Oriente mágico, para posteriormente intentar encontrar huellas de estos trazos en otros textos y manifestaciones artísticas.

La propia historia que conforma la columna vertebral del texto, la historia del sultán que es engañado por su esposa y que toma por costumbre asesinar a las mujeres que desposa al amanecer de la noche de bodas, contiene elementos sobrenaturales. El sultán Schriar y su hermano el sultán Schahzenan han sufrido sendas infidelidades por parte de sus esposas, y salen de viaje en busca de alguien con la misma suerte que ellos; a quien encuentran es nada menos que a un genio:

Il n'y avait pas longtemps qu'ils s'entretenaient, lorsqu'ils entendirent assez près d'eux un bruit horrible du côté de la mer, et des cris effroyables qui les remplirent de crainte: alors la mer s'ouvrit, et il s'en éleva comme une grosse colonne noire qui semblait s'aller perdre dans les nues. (...) C'était un de ces génies qui sont malins, malfaisants, et ennemis mortels des hommes : il était noir et hideux, avait la forme d'un géant d'une hauteur prodigieuse, et portait sur sa tête une grande caisse de verre, fermée à quatre serrures d'acier fin (Galland, 1704:21)

Aunque no es un tema principal en la narración, la aparición de una criatura sobrenatural ya introduce un matiz maravilloso a la historia, y al ser la primera historia y la que estructura todas las demás, define el carácter de toda la obra.

Los genios, por otra parte, son seres muy recurrentes en las *Noches*, y no es de extrañar que sean de las criaturas mágicas de tradición musulmana más conocidas por el público general. Las historias de “El comerciante y el *efrit*”, “El pescador y el genio” o, cómo no, “Aladino y la lámpara maravillosa”, son claros exponentes de ello. En las *Noches*, parece haber dos tipos de genio, en función de si se comportan como criaturas despiadadas enemigas del hombre, como en los casos de “El comerciante y el *efrit*” o “El pescador y el genio” (Galland, 1704:39,66), o si por el contrario son beneficiosos y obedientes, como el genio atrapado en la lámpara de Aladino. En esta última historia, el joven pilluelo se hace con una lámpara mágica habitada por un genio que cumple todos sus deseos (y no solo tres, como en la adaptación cinematográfica más conocida). Por otro lado, Aladino cuenta con la ayuda de un genio menor atrapado en un anillo del mago magrebí que le encarga ir a buscar la lámpara en primer lugar.

Sin embargo, hay un matiz sobre los genios que no es tan conocida por el público general, y que no se ha omitido en la versión de Galland. Nos referimos a la relación íntima entre los genios y el Islam. En la historia de “El pescador y el genio” se puede apreciar con claridad el carácter islámico del genio. La narración nos habla de un pescador que encuentra en su red de pesca una vasija e ignora que hay un genio atrapado en su interior. Al abrir la vasija,

Il en sortit une fumée fort épaisse que l’obligea de reculer deux ou trois pas en arrière. Cette fumée s’éleva jusqu’aux nues et s’étendant sur la mer et sur le rivage, forma un gros brouillard. Spectacle qui causa, comme on peut se l’imaginer, un étonnement extraordinaire au pêcheur. Lorsque la fumée fut toute hors du base, elle se réunit et devint un corps solide, dont il se forma un génie (Galland, 1704:66-67)

El genio exclama al ser liberado: “Salomon (...), grand prophète de Dieu, pardon, padrón, jamais ne m’opposerai à vos volontés” (Galland, 1704:67). Y posteriormente explica al pescador su historia: él es uno de los espíritus rebeldes o *marids* (Vernet, 1998:I-80) que se opusieron firmemente a la voluntad de Dios, concretamente a la voluntad del profeta Salomón, y fueron castigados por ello con el confinamiento. Salomón, nos explica Galland en una nota, fue según la tradición mahometana favorecido por Dios con el poder de hacer milagros, el control de ángeles y demonios, y el conocimiento sobre el mundo animal, vegetal, y mineral.

Del propio Salomón, de sus poderes mágicos de origen divino y del castigo de confinamiento que dio a los demonios se nos habla con mayor profundidad en la “Historia de los genios y demonios encerrados en jarros desde los tiempos de Salomón” (Vernet, 1998:II-781-813). El narrador de la historia es uno de los genios rebeldes, enterrado e inmovilizado de cintura para abajo en el suelo. Este relata cómo Salomón encerró a los genios sublevados en jarros que “selló con plomo y echó al mar. La mayor parte de las veces en que los pescadores arrojan la red sacan estos recipientes. Al romperlos, escapan los genios, los cuales (...) se arrepienten y exclaman: ‘¡Perdón, profeta de Dios!’” (Vernet, 1998:II-782). La causa de tal rebeldía por la que un grupo de genios fue castigado también se nos revela en esta historia, y nos da una idea del poder que se le atribuye a Salomón en la tradición islámica. El efrít sublevado narra cómo él fue el líder de los genios sublevados a Salomón, que influenciaron en un rey humano a través de un ídolo pagano de cornalina roja. El efrít convence al rey de que declare la guerra a Salomón, quien:

Al oírlo (...) se resolvió a marchar y su resolución fue firme; preparó sus ejércitos de genios, hombres, fieras, pájaros, e insectos y dio orden a su visir Dimiryat, rey de los genios, de que reuniese a los efríts de todas las regiones: así reunió seiscientos millones de diablos (...). Salomón y su ejército de genios y hombres montaron en la alfombra mágica; los pájaros volaron por encima de sus cabezas y los animales marcharon por el suelo. Descendió en el campamento del rey, rodeó la isla y llenó la tierra con sus ejércitos. (Vernet, 1998:793)

Esto nos da una idea bastante clara de lo que se contaba que era el poder de Salomón. Siendo capaz este de controlar a los genios y demonios, podemos apreciar la correspondencia entre la religión islámica y las criaturas sobrenaturales. En definitiva: no podemos entender la existencia de la criatura mitológica conocida como “genio” sin su origen islámico. Por poner un símil, sería como obviar el carácter marcadamente cristiano o judaico del ser conocido como “ángel” en estas religiones.

Entre las proezas sobrenaturales relacionadas con los genios en *Las mil y una noches*, además de su naturaleza espiritual y su forma vaporosa, se encuentra en primer lugar la capacidad de transformar a los seres humanos en animales. Es un elemento mágico transversal a muchas de las historias del texto. Un claro ejemplo lo podemos encontrar en la “Historia del segundo saaluk”, dentro de la “Historia del faquín con las jóvenes” (Vernet, 1998:I-135). La transfiguración es un elemento fundamental en esta historia, y más concretamente es muy

recurrente la transformación de persona a animal. Cuenta el narrador que, por haber ofendido a un genio, este le perdona la vida pero le impone el castigo de ser transformado en un mono:

Là, il amassa une poignée de terre, prononça ou plutôt marmotta dessus certaines paroles auxquelles je ne compris rien, et la jetant sur moi : «Quitte, me dit-il, la figure d’homme, et prends celle de singe » Il disparut aussitôt, et je demeurai seul, changé en singe (Galland, 1704:200)

El encantamiento del joven *saaluk* es deshecho por una princesa, que conoce las “ciencia” por haber sido instruida cuando era niña por una anciana, una “magicienne très-habile” (Galland, 1704:207). El procedimiento suele ser el mismo: se emplea un cuenco con agua, sobre el que se recitan unas palabras y después se rocía a la víctima con esa agua pronunciando el encantamiento (Galland, 1704:213). Vemos el mismo ritual en “El jeque y la gacela” (Vernet, 1998:I-72) o “La mujer bruja” (Vernet, 1998:I-76). Siguiendo en la “Historia del segundo *saaluk*”, la princesa realiza un ritual mágico para invocar al *efrit* que, adornado como está en la traducción de Galland (la mención de Cleopatra parece ser una libertad del traductor), nos da una idea de la atmósfera de misterio, solemnidad y maravilla que nos quiere transmitir:

La princesse Dame de beauté alla dans son appartement, d’où elle apporta un couteau qui avait des mots hébreux gravés sur la lame. Elle nous fit descendre ensuite, le sultan, le chef des eunuques, le petit esclave et moi, dans une cour secrète du palais, et là, nous laissant sous une galerie qui régnait autour, elle s’avança au milieu de la cour, où elle décrivit un grand cercle, et y traça plusieurs mots en caractères arabes anciens et autres qu’on appelle caractères de Cléopâtre. (Galland, 1704:209)

Posteriormente, cuando asistimos a un intenso combate mágico que poco tiene que envidiar en intensidad e imaginación a las novelas fantásticas más modernas. La princesa hechicera que desencanta al *saaluk* se enzarza en un duelo contra el *efrit* que lo mantiene transformado y durante la lucha se van transformando sucesivamente en animales con la intención de eliminarse el uno al otro (Galland, 1704:209-212). Seguimos viendo en este combate la relación entre el rito mágico y el Islam. No solo porque para realizarlo la princesa pronuncie versos del Corán, sino que además encontramos alabanzas al dios del Islam; aunque en este caso, tenemos que recurrir a la traducción de Vernet, porque Galland parece haber hecho aquí omisiones del carácter religioso de la magia oriental. “¡Dios es el más grande! ¡Dios es el más grande! ¡Mi Señor ha conquistado y ha vencido envileciendo a quien

no creía en la religión de Mahoma, Señor de los humanos!” (Vernet, 1998:149), exclama la hija del rey cuando termina el duelo, recalcando así la virtud de su fe y su acción contra los enemigos de su religión. Igualmente, al desencantar al *saaluk* y devolverle su forma humana, las palabras que pronuncia son: “¡Por la verdad de la Verdad, por el poder del mayor nombre de Dios, vuelve a tu forma primitiva” (Vernet, 1998:I-149). Galland reduce la expresión de júbilo de la princesa a un simple “Victoire! Victoire!”, y no nombra a la divinidad en el desencantamiento del *saaluk* (Galland, 1704:212-213). No conocemos el motivo exacto de estas omisiones, pero sí que podemos pensar que este tipo de estrategia segrega la magia de la tradición islámica, lo que puede llevar a una lectura más pagana de este tipo de prácticas.

No obstante, y a pesar de la aparente correspondencia entre magia e Islam, hay momentos en las *Noches* en las que la magia parece tener una naturaleza pagana y contraria al Islam, o sencillamente estar considerada como una mala práctica. Al contrario que sucede con la hija del rey en la “Historia del segundo saaluk” que ya referimos, la virtuosa hija del granjero en “El jeque y la gacela” o el sabio Ruyán del cuento “El ministro del rey Yunán y el sabio Ruyán”, hay otras figuras que son tachadas de practicantes de las malas artes cuando realizan prodigios mágicos. Encontramos ejemplos de ello en “La mujer bruja”, “Historia del joven de piedra” o en “Aladino y la lámpara maravillosa”. Aunque parece que la gran mayoría de los practicantes humanos de magia en las *Noches* son mujeres, también encontramos hechiceros de género masculino como el enemigo de Aladino: un mago o derviche magrebí ansioso de conseguir el poder ilimitado de la lámpara maravillosa.

Independientemente de los personajes individuales practicantes de las “ciencias ocultas”, sean estos genios o seres humanos, lo que se mantiene durante el desarrollo de las historias es una atmósfera de magia y maravilla. Las historias de Sindbad el marino son un exponente de maravillas y proezas que el protagonista va encontrando en sus viajes; las ciudades encantadas como la Ciudad de Bronce (Vernet, 1998:II-796) o la que se retrata en la “Historia del joven de piedra”, los paisajes o ambientes llenos de objetos exóticos y sobrenaturales como la cueva donde Aladino encuentra la lámpara, llena de piedras preciosas de enorme tamaño, jardines mágicos y otros objetos encantados desconocidos (Vernet, 1998:II 634-635). Todo esto, sumado a las narraciones que describen ritos mágicos y criaturas mitológicas distintas de las de los mitos occidentales, se suma en una imagen de un territorio

esencialmente repleto de misterios. Esta es, en resumen, la imagen de Oriente más contundente: no olvidemos que estamos ante un texto de origen oriental presentado a Occidente a través de la traducción de Galland, traducción cuyo origen no se empezó a cuestionar hasta que aparecen las primeras compilaciones de manuscritos originales en árabe; y que estamos ante un texto que no permite una localización geográfica determinada, lo que podría haber contribuido a la homogeneización de un vastísimo territorio con infinidad de etnias y culturas. Podemos entender ahora cuando Borges afirmaba que, después de todo, *Las mil y una noches* es más que nada “un repertorio de maravillas” que ha cautivado con sus historias fantásticas la imaginación de innumerables lectores durante toda la historia de su recepción

2.2. El sueño oriental de Lord Dunsany

2.2.1. La ficción fantástica orientalista

Una vez que hemos intentado diseccionar la representación de lo mágico en *Las mil y una noches*, es interesante ver otros reflejos de la magia oriental en obras artísticas, literarias y no literarias, y que aunque no podemos asegurar que estén directamente inspiradas por las *Noches*, no es absurdo suponer que se alimentan del lugar común del aparato orientalista en las décadas de cambio de siglo, alimentado este a su vez de la fantasía representada en las *Noches*.

El caso que analizaremos a continuación bebe de la fuente del lugar común orientalista, y distorsiona y amplía la imagen del Oriente mágico para crear un territorio imaginario personal con características y trazos marcadamente orientales. Nos referimos a la obra del escritor y dramaturgo anglo-irlandés Edward Plunkett, barón de Dunsany, conocido en la literatura por el pseudónimo Lord Dunsany (1878-1957). Perteneciente a la aristocracia irlandesa y nacido y educado en Londres, Lord Dunsany destacó a comienzos del siglo XX por sus historias cortas y obras de teatro de temática fantástica.

La recepción positiva de su primera obra publicada, *The Gods of Pegana* (1905), garantizó la continuación hasta el año 1919 de relatos cortos de ficción fantástica reunidos en varias publicaciones: *Time and the Gods* (1906), *The Sword of Welleran* (1908), *A Dreamer's*

Tales (1910), *The Book of Wonder* (1912), *Fifty-one Tales* (1905), *The Last Book of Wonder* (1916) y *Tales of Three Hemispheres* (1919). Las características de la prosa de Dunsany, la temática de las obras citadas y su acogida por los lectores se puede resumir como sigue:

These early volumes—with the introduction of an exotic world of pure imagination complete with his own cosmogony and theology, their simple yet musical prose, and their seamless mixture of naïveté and sophistication, sly humor and brooding horror—attracted a wide, devotes, even idolatrous following. (Joshi, 1995:4)

Para nuestro análisis, la clave está en subrayar que Dunsany introdujo en sus historias cortas “an exotic world of pure imagination complete with his own cosmogony and theology”, pero en su caso este mundo exótico imaginado guarda evidentes similitudes con el constructo denominado “Oriente”, imaginado y fijado en Occidente por el orientalismo, y no podemos descartar la influencia directa de la versión de *Las mil y una noches* de Burton:

The oriental elements in Dunsany’s fiction derive from a Victorian curiosity ricked by empire, and the promiscuous invention of imaginary kingdoms we might even interpret as transposed imperialism. Given that Dunsany was a well-traveled man, as hunter and soldier, it was appropriate that Sir Richard Burton was a relative and Kipling a friend. (Wilson Foster, 2013:102)

Haber creado una cosmogonía y teología personales no es exclusivo de Dunsany: uno de los casos más conocidos es el e completo universo ficticio de J.R.R. Tolkien retratado en *The Hobbit*, *The Lord of the Rings* y *The Silmarillion*; el escritor de terror y ciencia ficción H. P. Lovecraft también creó una cosmogonía y un panteón personales que retratan dioses olvidados, criaturas antediluvianas monstruosas y seres venidos del espacio, estableciendo el subgénero del “horror cósmico”; Lord Dunsany, a diferencia de Lovecraft, se inspiró en Oriente para dibujar su mundo ficcional fantástico con sus correspondientes divinidades, su mitología y su magia: “Our present author Lord Dunsany (...) completed his most whimsical and lyrical fantasies of gods and Oriental-inspired magic” (House-Thomas, 2012:2). Es por esta característica que Dunsany, aun siendo mucho más tardío, se puede asociar con algunos trazos del romanticismo:

That Dunsany belongs in the same category as the European Romantics, despite his relatively late date, is evident if one compares and contrasts his artistic goals and his emotional reactions to the Orient with those of the French Romantic Gerard de Nerval, who was born seventy years before Dunsany. Nerval's personal idea of the Orient, like that of many Oriental enthusiasts, had been constructed from the received stereotypes of

institutionalized Oriental discourse (Said 94), including the location in the Orient of typical Romantic dreams of the sublime--"unimaginable antiquity, inhuman beauty, boundless distance" (Said 167). (House-Thomas, 2012:2)

Es por su claramente "Oriental-inspired magic" que nos interesa observar de cerca los relatos de este autor, y encontrar en ellos las representaciones de un Oriente mágico acordes con el imaginario orientalista.

Debemos señalar que, si bien Dunsany mantuvo esta línea temática en sus relatos comprendidos entre 1905 y 1919, parece haber un punto de inflexión en 1916 que redirige su mirada hacia un enfoque más realista: "The tales of the later teens undergo this (...) development, and eventually seem to become parodies of themselves. What exactly is happening? Was Dunsany becoming tired of fantasy?" (Joshi, 1995:5). Se barajan muchos motivos para este cambio: acontecimientos como el Alzamiento de Pascua en Dublín contra la soberanía del Reino Unido, o su participación en la sangrienta batalla de Somme durante la Primera Guerra Mundial pudieron afectarle de tal modo que condicionase su creación literaria a partir del año 1916 (Anderson, en Joshi, 1995:5). No obstante, el proceso de transformación de su obra ya se apreciaba mucho antes de esta fecha debido a lo que parece ser una inclinación hacia parodiar sus trabajos anteriores:

"Why the Milkman Shudders When He Perceives the Dawn" (LBW), an exquisite parody of his own manner, was published in the *Saturday Review* of December 26, 1914, hence probably written either just before or just after the start of the war. Some of the stories in *The Book of Wonder* were written as early as 1910, and they too are full of arch satire, irony, and self-parody. In effect, the *Gods of Pegana* style had already run dry by around the time of *A Dreamer's Tales*; Dunsany had said all he had to say in that vein. (Joshi, 1995:5-6)

Otra de las posibles causas del progresivo alejamiento de la fantasía, y que resulta especialmente interesante, es el efecto en Dunsany de sus viajes al extranjero (Joshi, 1995:6). En 1912, Dunsany recorrió Oriente Medio y África, y por lo tanto:

"[he] faced the task of reconciling the physical realities of the East he encountered in his journeys with the set of received Orientalist ideas and images which he had been using ever since his 1905 debut work *The Gods of Pegana* to aid in portraying his imaginary worlds. (House-Thomas, 2012:3)

Según otras fuentes, podría haberle sucedido como a Gerard de Nerval décadas atrás, quien "regretted the mental replacement of his own imaginary, ideal Orient with the physical

reality of the Eastern countries and lifestyles he was forced to encounter when he traveled abroad” (House-Thomas, 2012:3); sin embargo, parece ser que sus impresiones durante sus viajes cumplieron las expectativas, de forma que dejó de necesitar refugiarse en maravillas imaginarias, habiéndolas experimentado en la realidad (Joshi, 1995:6).

Con esto en mente, es interesante reparar en que quizá el imaginario orientalista llegase a ganar suficiente peso como para, incluso al verse confrontado con la realidad que pretende representar, permanecer inalterado en la mente del observador. Al viajar por Asia y África, Dunsany llevaba la maleta cargada de expectativas sobre un esplendor y una maravilla orientales que servirían como filtro para las experiencias allí vividas, de modo que el autor encontró allí aquello que buscaba y dejó de necesitar plasmarlo en sus obras, lo cual se nota especialmente en sus obras teatrales posteriores (Joshi, 1995:7).

2.2.2. Conjurando el sueño oriental

Dentro de la obra de Lord Dunsany, hemos escogido ejemplos dentro de los relatos cortos incluidos en *The Gods of Pegana*, *The Book of Wonder*, *Tales of Wonder* y *Tales of Three Hemispheres*¹. La elección se basa en que estas tres obras se corresponden con el comienzo, la consolidación, el final y el epílogo de la creación narrativa de temática fantástica de Dunsany, habiendo sido publicados en 1905, 1910, 1916 y 1919 respectivamente. No analizaremos los relatos uno por uno, sino que intentaremos abstraer características comunes que podamos relacionar con representaciones de la magia oriental. Aunque las obras publicadas en 1916 y 1919 pertenecen a una etapa en la que Dunsany ya había dejado más apartada la temática fantástica, no por ello dejan de resultarnos interesantes como últimos coletazos de una tendencia, en los que todavía podemos encontrar ejemplos de representaciones de la magia oriental, incluso, si cabe, de una forma más madura.

Comencemos por *The Gods of Pegana* (1905), primera obra publicada por Dunsany, y que establece la línea fantástica de su obra. *The Gods of Pegana* introduce una mitología personal y un panteón de divinidades que en sus comportamientos caprichosos nos recuerdan

¹ Por cuestiones de tiempo y de falta de acceso a los textos en lengua inglesa, hemos tenido que recurrir a las obras de Dunsany en versión digital a través de Project Gutenberg, de modo que las referencias bibliográficas en el texto aparecen sin número de página.

en ocasiones a los dioses olímpicos. En la creación de la obra, Dunsany parece incorporar elementos de varias fuentes para crear un “texto sagrado” de su propia cosmogonía. De acuerdo con una crítica de la revista *Realms of Fantasy* (1998:14):

Speaking in a highly original mix of King James Bible English, Yeatsian syntax, and Scheherazadian imagery, [Dunsany] introduces us to a wonderfully sinister Valhalla populated with mad, spectacularly cruel and wonderfully silly gods ... whose only genuine amusement appears to derive from the inventive damage they inflict upon their misbegotten worshippers.

Como bien apunta la crítica, uno de los sumandos de la ecuación que forma *The Gods of Pegana* es el estilo inspirado en el texto bíblico:

In the mists before THE BEGINNING, Fate and Chance cast lots to decide whose the Game should be; and he that won strode through the mists to MANA-YOOD-SUSHAI and said: "Now make gods for Me, for I have won the cast and the Game is to be Mine." Who it was that won the cast, and whether it was Fate or whether Chance that went through the mists before THE BEGINNING to MANA-YOOD-SUSHAI—*none knoweth*. (Dunsany, 1905)

Recurrir a la forma de expresión característica de los textos sagrados ha sido en el pasado una estrategia para legitimar un texto sagrado de origen cuestionable, como es el caso de *The Book of Mormon* (1830). En el caso del texto religioso publicado por Joseph Smith y que es la base del culto mormón, la evidencia sugiere que se trata de una pseudotraducción que aprovechó el estándar del estilo bíblico para ajustarse a las expectativas de los lectores y ser aceptado como texto sagrado en pleno derecho. Diferenciándose de este propósito, tenemos la certeza de que Dunsany creó a sus dioses de Pegana como ficción, es decir, sin la intención de crear una religión; aun así, la estrategia empleada es similar con el objetivo de explorar la familiaridad del lector con el lenguaje bíblico.

Por otro lado, es importante en la crítica la explicitación de una “Scheherazadian imagery”. Otro autor como el mismo Tolkien creó una mitología extremadamente compleja que se puede ver reflejada en *The Lord of the Rings* y que se solidifica en *The Silmarillion*. Tolkien diseñó sus divinidades y mitos basándose en sus influencias de la mitología nórdica; Dunsany, en cambio, utilizó un patrón marcado por la influencia orientalista, y no es de extrañar que adquiriese trazos milyunanoquesos. En primer lugar, los propios nombres de los

dioses, personajes y lugares tienen una sonoridad que evoca una imagen oriental: Mana-Yood-Sushai, Kib, Sish, Limpang-Tung, Mung, Dorozhand, Alhireth-Hotep, y otros muchos.

Los nombres orientalizados se mantienen a lo largo de la obra de Dunsany. A lo largo de *The Book of Wonder* (1910) encontramos nombres como Sombelenë, Zretazoola, Jyshak, Pombo, Bombasharna, Chu-bu o Sheemish, que sugieren ser originarios de África, Oriente Medio o el lejano Oriente. Lo mismo ocurre en *Tales of Wonder* y en *Tales of Three Hemispheres*. Para empezar, el propio género narrativo, el cuento o relato corto, coincide en gran medida con la forma que elige la protagonista de las *Noches* para entretener al sultán salvando las evidentes diferencias: en las noches, son cuentos de tradición oral; *The Gods of Pegana* contiene la mitología imaginada por Dunsany, narrada en muchos casos de forma similar a un cuento (“Of the Calamity that Befel Yun-Ilara by the Sea” o “Of How Imbaun Became High Prophet in Aradec of All the Gods Above”), y el formato milyunanochesco se mantiene a lo largo de las demás obras que citamos aquí.

¿Por qué es importante que nos refiramos a la mitología creada por Dunsany? ¿Acaso no nos aleja eso de nuestro objeto de estudio, de la imagen del Oriente que conocemos, y nos acerca a una vaga evocación de Oriente? Hay varios puntos de unión entre “ambos mundos” que nos interesan. No es del todo cierto que estemos hablando de un mundo diferente al nuestro; a fin de cuentas, la creación de estos dioses sigue llamándose “Earth” y tiene un satélite llamado “Moon”, lo que sugiere que se trata efectivamente de nuestro mundo, pero originado por una nueva cosmogonía. Además, religión y prácticas ocultistas o mágicas no están desligadas en el Oriente representado en *Las mil y una noches*; por lo tanto, es importante comparar la relación entre religión y magia en Dunsany del mismo modo que lo hicimos en el capítulo anterior, con el objetivo de extraer después una conclusión en función de la correspondencia (o falta de la misma) entre ambas partes de la comparación.

A pesar de la influencia de las *Noches* en *The Gods of Pegana*, hay una importante diferencia con el texto fuente que debe ser señalada, que es el paso de la religión monoteísta al culto politeísta. Recordemos que el Islam es omnipresente en las historias que componen *Las mil y una noches* (aun en aquellas traducciones que intentasen recortar el número de menciones a Alá), y que forma parte en muchas ocasiones de los rituales mágicos. La fantasía de Dunsany sustituye al dios musulmán por un grupo de deidades con sus dominios

específicos. Además: “Before there stood gods upon Olympus, or ever Allah was Allah, had wrought and rested MANA-YOOD-SUSHAI” (Dunsany, 1905). En este breve fragmento se introduce un matiz importante, que sitúa al panteón de Dunsany por encima de cualquier religión ya existente: los dioses de Pegana son anteriores en el tiempo a los dioses del Olimpo y al mismo Alá. Lo interesante sería ver cómo afecta este cambio la imagen de los elementos culturales fundamentales de los países árabes, es decir, ver si de alguna manera unas divinidades nuevas con trazos orientales pueden alterar la imagen de Oriente reforzando la idea de “paganismo”, o por lo menos, acentuar las diferencias religiosas entre las culturas oriental y occidental.

No son los nombres los que evocan la imagen de Oriente. Si salimos de *The Gods of Pegana*, encontramos referencias a elementos culturales orientales no pertenecientes a un mundo inventado, sino a nuestro mundo como lo conocemos, con sus territorios, culturas y mitos familiares. La primera historia en *Tales of Wonder* (1916) se titula “A Tale of London”, y comienza así: “‘Come,’ said the Sultan to his hasheesh-eater in the very furthest lands that know Bagdad, ‘dream to me now of London.’” (Dunsany, 1916). Esta historia es, sin duda, un ejemplo paradigmático del orientalismo mágico de Lord Dunsany. El sultán escucha a su súbdito, consumidor de hachís, hablar sobre la ciudad de Londres como un paisaje lejano, onírico, lleno de maravillas y misterios. El *hasheesh-eater* no ha estado físicamente en Londres; la naturaleza de sus viajes es completamente distinta:

“Indeed of many cities have I dreamt but of none fairer, through many marble metropolitan gates hasheesh has led me, but London is its secret, the last gate of all; the ivory bowl has nothing more to show. And indeed even now the imps that crawl behind me and that will not let me be are plucking me by the elbow and bidding my spirit return, for well they know that I have seen too much. ‘No, not London,’ they say; and therefore I will speak of some other city, a city of some less mysterious land, and anger not the imps with forbidden things.” (Dunsany, 1916)

Este personaje accede a otras ciudades por medio de un rito, que en este caso incluye el consumo de una droga, y unos *imps* o diablillos que guían al espíritu del *hasheesh-eater* en esa especie de viaje astral y que añaden el toque fantástico. Curiosamente, todo lo que el vidente habla de Londres es apologético. El sultán se maravilla oyendo sobre sus construcciones, sus costumbres, el río Támesis, los mercados, e incluso el gobierno de la ciudad: “‘And is their government good?’ the Sultan said. ‘It is most good,’ said the

hasheesh-eater” (Dunsany, 1916). El resultado de esta misteriosa audiencia del sultán en la que el sueño, lo onírico, y la fantasía son protagonistas, es una reafirmación de la superioridad de Occidente: “And there was envy in that palace, in lands beyond Bagdad, of all that dwell in London.” (Dunsany, 1916)

Lo mágico con tintes orientales tiene una gran presencia en Dunsany, no solo en fragmentos concretos, sino que se mantiene una atmósfera de maravilla y magia como tono general. Si *The Gods of Pegana* introduce una mitología alternativa, el resto de historias fusionan lo imaginario y lo real en una sola realidad. “He had the magic halter, and a worn old rope it was (...): it had the power to hold any animal whose race had never known captivity, such as the unicorn, the hippogriff Pegasus, dragons and wyverns” (Dunsany, 1910); describe a unas ocas en migración como a thin black line in the sky like a magical stick flung up by a doer of magic, twisting and twirling away” (Dunsany, 1919); o una “strange green letter” venida desde China que contiene unos polvos para un siniestro ritual de invocación (Dunsany, 1919). Estos son tan solo algunos ejemplos de alusiones a lo mágico y que en conjunto sostienen una ambientación que mantiene al espectador en una realidad en la que la magia es palpable. Basta con leer cualquiera de las historias para sentir que estamos entrando en un territorio inexplorado en el que imperan unas leyes que desconocemos.

¿Cuál es, sin embargo, este territorio? ¿Dónde se encuentran exactamente estos territorios de maravillas? ¿Dónde están los límites entre nuestro mundo y el mundo creado por la mente de Dunsany? En un fragmento de “A City of Wonder”, una de las historias en *Tales of Three Hemispheres* que recupera algunos elementos concretos de *The Book of Wonder*, el narrador protagonista nos relata el final de su viaje por el río Yann:

And the time was come when the captain and I must part, he to go back again to his fair Belzoond in sight of the distant peaks of the Hian Min, and I to find my way by strange means back to those hazy fields that all poets know, wherein stand small mysterious cottages through whose windows, looking westwards, you may see the fields of men, and looking eastwards see glittering elfin mountains tipped with snow, going range on range into the region of Myth, and beyond it into the kingdom of Fantasy, which pertain to the Lands of Dream. (Dunsany, 1919:44)

Tanto las montañas Hian Min como el río Yann son lugares imaginados por el autor; al otro lado de este mismo mundo se encuentra Londres, por donde el protagonista deambula posteriormente en la narración. El mundo real en Occidente, y un Oriente reimaginado: esa

parece ser la fórmula que resume el orientalismo fantástico de Dunsany. En el fragmento antes citado se explicita claramente: “looking westwards, you may see the fields of men” también llamado “the fields we know”; pero si miramos hacia el Este, nos adentramos “into the region of Myth, and beyond it into the kingdom of Fantasy, which pertain to the Lands of Dream”.

No faltan también, como decíamos, referencias al Oriente que conocemos: Bagdad, África o China nos conectan con el mundo real. No obstante, existe un Oriente todavía “más oriental”, un Oriente alternativo que parece mezclarse con el original en un todo indefinido, indeterminado, amorfo, nubloso, onírico. Dicho de otra manera, se mantiene la eterna dualidad Occidente-Oriente, pero aparece aquí reforzada como sinónimo de un binomio más abrupto: la realidad en oposición a la fantasía. Como muestra de aquello que ya abordamos brevemente al inicio de esta sección, tal vez en esta obra más tardía esta oposición se haga más patente todavía debido al alejamiento progresivo de Lord Dunsany de su propio reino de fantasía oriental, un alejamiento propiciado por sus viajes a un idealizado Oriente, que de alguna manera satisfacen su apetito por continuar generando el tipo de imágenes que le llevaron a la fama como escritor, y por una dificultosa realidad política y social en la Irlanda del Alzamiento de Pascua y en la Europa de la Primera Guerra Mundial que le devuelven a la realidad. Tal y como termina *Tales of Three Hemispheres*, después del último viaje onírico del narrador protagonista por el río Yann:

And I said, “I’ve got a headache, and I don’t want to go anywhere, and I’m tired of the Lands of Dream” (...) And I went to the Embarkment and there was my boat, and the stately river full of dirty, accustomed things. And I rowed back and bought a penny paper, (I had been away it seemed for one day) and I read it from cover to cover (...) and I determined to walk, as soon as I was rested, in all the streets that I knew and to call on the people that I had ever met, and to be content for long with the fields we know. (Dunsany, 1919)

2.3. El ocultismo orientalizado en Galicia: el caso de Vicente Risco

2.3.1. El orientalismo risquiano

Hemos visto ya las manifestaciones de la magia oriental en una fuente que establecemos como “primaria”, *Las mil y una noches*, así como el tratamiento de la fantasía oriental en un autor de ficción como es Lord Dunsany, que nos proporciona una visión orientada a la evasión más evidente. Lo que todavía no hemos referido es la forma en que refleja la magia oriental el aparato orientalista con tintes más académicos, y por supuesto desde el prisma marcado por una tradición orientalista anterior con sus propios estándares ajenos a y desinteresados por la realidad empírica.

Si recuperamos ahora las palabras de Said, cuando afirmaba que el orientalismo como institución está constituido por la suma de “a formidable scholarly corpus, innumerable Oriental ‘experts’ and ‘hands’, an Oriental professorate (...), many Eastern sects, philosophies, and wisdoms domesticated for local European use” (Said, 1995:4), y un indefinido etcétera. Para no entrar en el mundo académico sobre el orientalismo y permanecer en el terreno de la literatura, trataremos a continuación un reflejo del orientalismo más académico en una obra narrativa del autor gallego Vicente Risco (1884-1963). El autor ourensano defendió, al igual que muchos de sus coetáneos y predecesores (como los simbolistas, positivistas y parnasianistas de finales del siglo XIX), la rebeldía contra el positivismo, la razón, la ciencia y el progreso a través del irracionalismo y la fantasía.

Antes de nada, introduciremos brevemente al autor. Vicente Risco fue uno de los fundadores del nacionalismo gallego, perteneciendo a su vertiente más conservadora, y miembro de la llamada *xeración Nós* en la literatura gallega. Este movimiento se forma en torno al grupo de intelectuales llamado grupo *Nós*, constituido legalmente en 1921, y editores de una revista literaria con el mismo nombre. La “xeración Nós” trajo un impulso significativo a la cultura gallega debido al alto nivel de formación intelectual de sus integrantes, así como a la conjugación de tradicionalismo y elogio de la esencia de Galicia con una visión cosmopolita de la cultura. La creación literaria de Risco se inicia en 1919 con el cuento *Do caso que lle aconteceu ó Dr. Alveiros*, un relato fantástico que introduce el ocultismo en la literatura gallega, y en el que ya comienza a determinar las líneas estéticas que

marcarán su obra narrativa posterior, líneas que se ven influenciadas por una teoría estética que Risco quiso aplicar en toda su obra, tanto narrativa como ensayística (Sánchez Ferraces, 2008:92). *O lobo da xente* (1925), *A velliña vella* (1925) y *A trabe de ouro e a trabe de alquitrán* (1925) son cuentos posteriores de Risco, basados los tres en leyendas populares gallegas. Su obra más reconocida, *O porco de pé* (1928), es una sátira de la burguesía, concretamente del burgués castellano que llega al poder en un municipio de Galicia.

En líneas generales, el autor se posiciona contrario al contexto histórico que le tocó vivir, caracterizado por el imperio de la positividad y de la razón. Para él, estos principios dejan un vacío de apoyos religiosos, morales y políticos que lleva a la consolidación de la burguesía, de la industrialización, y de unos valores “de naturaleza pragmática, utilitaria e antipoética” (Sánchez Ferraces, 2008:93). En consonancia con el movimiento modernista, Vicente Rico exterioriza su descontento a través de “a revelación dun estado de alma” (Sánchez Ferraces, 2008:92) y que le llevará a incorporar el mito, la leyenda, la fantasía y lo onírico en su creación literaria. Lo que se hace también interesante es la forma que va a tomar esta evasión, especialmente interesante para nuestro análisis. En palabras de Sánchez Ferraces, el caso de Vicente Risco se puede adscribir sin duda a la tendencia que describe así:

Cando as circunstancias nas que está e vive non lle permiten ter ilusións, o escritor inadaptado tende a segregarse da sociedade, a desapegarse das súas tendencias e dos seus problemas, a isolarse dos seus afáns e trafegos, a atracarse de teorías e de utopías, a engancharse ao soño dun alén distante e exótico que sempre representa o diametralmente oposto á realidade inmediata, ao que ten diante dos ollos e á man, e a construír os seus textos literarios con elementos irracionais, máxicos, herméticos e misteriosos. (Sánchez Ferraces, 2008:94-95):

Vemos aquí una introducción del recurso de la tierra distante y exótica como lugar de evasión y fuente de admiración, como demuestra Risco en su obra ensayística y en parte de su obra narrativa, y ese lugar será Oriente una vez más. La oposición diametral a la que se refiere la anterior cita es, cómo no, la disyuntiva radical entre Oriente y Occidente. Risco relaciona directamente esta oposición con los binomios “tradición-progreso”, “fantasía-razón”, “estabilidad-mutabilidad”, y en última instancia, “espíritu romántico-espíritu clásico” (González Fernández, 2008:122). Siendo un tradicionalista, un cristiano “fervorosamente gnóstico, priscilianista y aun no poco zoroastrista” (González Fernández, 2008:118), Risco distingue en sus ensayos dos momentos en la historia occidental que cristalizan la oposición

entre lo oriental y lo occidental, y que tienen mucho que ver con el predominio de la razón sobre lo poético. El primer momento de cisma se produciría en el Renacimiento, no por lo que en este hay de humanismo, sino por lo que implica de acentuación de lo que Risco llama la “idolatría clasicista”, es decir, el intelectualismo, el racionalismo contra-vitalista, la superposición, en suma, de la vía epistémica del acercamiento a la realidad, con el consiguiente olvido de la vía de la *poesis* imaginativa y de contacto intuitivo vivencial con las cosas. (González Fernández, 2008:118)

El segundo punto de ruptura entre Oriente y Occidente y todas las demás dicotomías asociadas a ambas entidades se corresponde a la segunda mitad del siglo XIX con la victoria del positivismo, que deriva en la instauración del método científico y de la vía de la ciencia como única fuente válida de conocimiento de la realidad y como única vía hacia el progreso de la humanidad. Oriente, por lo tanto, queda distinguido de Occidente por la falta de esta noción del progreso científico y el atraso que conlleva, atraso que justifica la colonización europea como medio de librarlos de este inmovilismo e ignorancia:

Eran gentes, en su inmensa mayoría, ignorantes, fanáticos, imbuidos de ideas absurdas, de supersticiones repugnantes, sumidos en el vicio y en la pereza, organizados en sociedades que asentaban en el despotismo y en la esclavitud. Sus concepciones científicas eran infantiles, su arte lleno de pesadez y mal gusto, hasta la monstruosidad, su literatura fantástica e indigesta (Risco, sin fecha:5)

En Occidente, la ruptura con el positivismo corresponde al pensamiento romántico, de ahí la oposición romántico-clásico a la que nos referíamos. Aquí hay que aclarar que tanto el clasicismo y el romanticismo deben ser entendidos no como indicativos de un movimiento artístico concreto, sino como una forma de pensamiento, una “disposición del espíritu” (idea que recuerda a la disyuntiva nietzscheana entre lo apolíneo y lo dionisiaco):

Digamos de primeiras que o romantismo é tres cousas: a) Unha escola ou, mellor, unha tendencia literaria e filosófica; b) Unha maneira de enxergar a vida; c) E, máis que todo unha especial disposición do espírito (Risco, 1990:118)

Contrario a la predilección por lo clásico y al menosprecio de Oriente, Risco busca siempre elogiar las culturas orientales por ser la cuna de la civilización occidental, con la convicción añadida de que es necesario reincorporar muchos elementos característicos de las culturas orientales para frenar la decadencia occidental. Como consecuencia de la decadencia

occidental, cuyos responsables seríamos los occidentales, la decadencia de Oriente les habría sido “contagiada” por los europeos:

De la nuestra [decadencia], somos nosotros los culpables; de la de los orientales, no son ellos los culpables en primer término, sino nosotros. Ocasionalmente, al menos, la decadencia les ha sido llevada, les ha sido contagiada y muchas veces, impuesta por los europeos (Risco, sin fecha:207)

Esta decadencia de Oriente estaría caracterizada por una “desorientalización de Oriente”, esto es, la pérdida de los valores de apego a la tradición y de espiritualidad, debido a la inexorable expansión del progreso occidental: “Todas las ideas de rebeldía, de ‘progresismo’, de utilitarismo, de irreligiosidad, de desprecio de las costumbres y la manera de pensar de los antepasados (...) las han recibido de nosotros” (Risco, sin fecha:208).

No podemos evitar fijarnos, sin embargo, en que también acorde con la línea de pensamiento orientalista de la época y como consecuencia de sus reflexiones apologéticas sobre Oriente, Vicente Risco cae en un esencialismo muy evidente. Aunque nos habla de que no podemos hablar de “civilización oriental” en sentido estricto por existir numerosas culturas orientales diferentes entre sí (y que por otro lado nos permitirían hablar del “enigma” de la comprensión de Oriente), Risco afirma que se puede establecer una columna vertebral que permitiría hablar de una “mentalidad oriental” y concebir “un tipo humano al que llamamos ‘hombre oriental’” (Risco, sin fecha:120). Ya no solo habla de Oriente y Occidente como realidades dicotómicas, sino que también establece una distinción clara entre una forma de pensar oriental, para él la preferida, y una forma de pensar occidental, fuente de los problemas de la humanidad.

Uno de los elementos constituyentes de la esencia oriental para Risco es el concepto de estabilidad:

Las sociedades asiáticas han mostrado hasta hoy una estabilidad multisecular que las hace parecer, a nuestros ojos, inmutables, como si para ellas no pasase el tiempo (...) El fenómeno de la moda, que entre nosotros afecta no solo a los vestidos, a los usos sociales y a las diversiones, sino también a las artes, a las letras, a la política, incluso a las ideas, a la filosofía y a las ciencias, puede decirse que no existe en Oriente (Risco, sin fecha:10)

Si para nosotros los occidentales el cambio forma parte de nuestra cultura, tanto en la realidad cotidiana como en las artes y en las ideas, en Oriente parece haber una inmovilidad,

un anclaje en las costumbres y tradiciones que deriva en una estabilidad del todo deseable para el autor. Teniendo en mente la relación de Risco con la corriente académica orientalista, al esencialismo del que hace gala en sus ensayos sobre la materia, y sumado esto a su idealización de la inmutabilidad de la cultura oriental, podemos hacernos una pregunta muy pertinente en nuestra reflexión: ¿hasta qué punto lo que Risco procura no es una vuelta al Oriente que aparece representado en *Las mil y una noches*, un Oriente de fuerte tradicionalismo, de esplendor, de religiosidad y en última instancia, de fantasía? Como decíamos al comienzo de esta sección, Risco también buscó la evasión en la maravilla exótica de Oriente; aunque no podemos afirmar con seguridad que *Las mil y una noches* han influenciado de esta manera la construcción del pensamiento de Vicente Risco, sí que podemos señalar que si el aparato orientalista se ha alimentado de lugares comunes y de afirmaciones de otros estudiosos anteriores, nuestro autor podría haber bebido de esta corriente y haber construido sus ideas sobre Oriente en base a una imagen mental en sintonía con el “repertorio de maravillas” (en palabras de Borges) representado en las *Noches*.

2.3.2. Do caso que lle aconteceu ao Doutor Alveiros

La primera obra publicada de Vicente Risco en 1919 nos da una visión inmejorable de, por un lado, la búsqueda de evasión de la realidad positivista y mutable, y por otra parte, del interés de Risco hacia las ciencias ocultas, la magia y en última instancia la necesidad de buscar un saber alternativo a la ciencia convencional en la que se basa la misma realidad que el autor detestaba.

Do caso que lle aconteceu ao Doutor Alveiros es un cuento corto que relata cómo un erudito aficionado al ocultismo, el Dr. Alveiros, responde a un anuncio del periódico en el que se ofrece una recompensa a quien sea capaz de devolver la movilidad a una auténtica momia egipcia con algún tipo de ritual mágico. El autor del anuncio, un misterioso R. Dehmel, resulta ser un esqueleto que explica a Alveiros que la momia de Tutankamón desea recuperar su movilidad para poder participar de un baile de esqueletos, una Danza Macabra como las que se representaban en la Edad Media como alegoría de la fugacidad de la vida y el poder igualatorio de la muerte. Alveiros es conducido hasta una cueva llena de esqueletos con vida donde le espera la momia del faraón. La solución mágica propuesta por Alveiros da resultado,

y los presentes estallan en una frenética danza hasta el canto del gallo, que devuelve a los muertos a sus tumbas. Alveiros, arrollado por la repentina retirada de los esqueletos y momias, pierde la conciencia y se despierta en su cama. Cuando se ha convencido de que lo que recuerda fue un sueño, recibe una carta de agradecimiento de R. Dehmel junto con un cheque con la recompensa prometida, y una disculpa por el desagradable final de la Danza Macabra.

Antes de extendernos en la discusión de la visión de la magia oriental en este cuento, analicemos la relación del autor con la raíz temática de la narración: el ocultismo. Sabemos que Vicente Risco era él mismo un estudioso de las ciencias ocultas, rasgo que plasma en el personaje del Doctor Alveiros, y del que también deja constancia de forma heterodiegética en todo el relato a través de notas a pie de página en las que el autor explica con detalle los términos y conceptos esotéricos de los que Alveiros hace uso en sus interacciones con Dehmel y en sus propios pensamientos. Por ejemplo, en una de las cartas que se intercambian los dos personajes antes de su encuentro, Alveiros piensa para sí: “O meu comunicante R. Dehmel (...) é un ignorante: os exipcios tiñan un procedemento para meter o ‘Ká’ na momia ou nun monicreque, e ese procedemento é coñecido do mundo moderno polo *Libro dos Mortos...*” (Risco, 2004:14). El autor hace una llamada a pie de página para explicar el concepto de “Ká”:

Os exipcios chamaban “Ká” ao que os ocultistas chaman “corpo astral”, ou sexa una pantasma invisible exactamente igual ao corpo vivente do home, que vai con el namentres vive e se separa del no momento da morte. Esta pantasma non é a alma: a esta, os exipcios chamábanlle “Bá” (Vid. Maspero. *Histoire antique des peuples d’Orient*). (Risco, 2004:14)

Asimismo, Risco como narrador heterodiegético hace referencia a algunos conceptos que surgen de la filosofía teosofista sistematizada por Helena Petrovna Blavatsky, importante ocultista del siglo XIX, y a su obra *Isis Unveiled*:

“Zenzar”, segundo a teosofía oriental é a fala sagrada dos Iniciados na Ciencia Oculta, e que foi oñte na Idade de Ouro a fala de tódolos homes. Pódese dicir tamén que foi a que se falou no Paraíso Terreal. (Vid. H. P. Blavatsky. *Isis Unveiled*) (Risco, 2004:19)

El interés por el ocultismo de Vicente Risco recuerda a las inclinaciones del autor portugués Fernando Pessoa, con quien además comparte trazos de la estética modernista. Sabemos que Pessoa estuvo muy ligado con el ocultismo y filosofías esotéricas como el

Rosacruzismo. “Os poetas aproveitaram-se desse surto das ciências ocultas. O encontro com os teósofos e seus escritos abriram-lhe os olhos para as estreitas relações entre poesia e magia” (Ribeiro, 2009:23), y en el caso del autor portugués, el esoterismo se complementa con el fin último de la poesía:

A transmutação, o desdobramento e uma série de facetas pessoais podem estar relacionados com sua busca alquímica, podem ser degraus que levam o poeta ao encontro de sua natureza, da compreensão da vida e da morte, do conhecimento de si e do outro. A poesia, através do ilegível, do simbólico, do simulado, da reflexão e de outros atributos, pode ser a via para a obtenção do “ouro” (Ribeiro, 2009:20)

También es importante destacar su relación con el artista británico Aleister Crowley, uno de los más importantes ocultistas de los últimos tiempos, conocido por su forma de vida irreverente y por la sistematización que llevó a cabo del esoterismo occidental. Si mencionamos aquí a “the wickedest man in the world”, como era conocido en su puritana Inglaterra victoriana, es porque su concepción esotérica se basa en gran medida en la mitología egipcia y en la conjugación de algunas tradiciones religiosas y filosóficas de Asia (como el taoísmo, el hinduismo y el budismo) con la Cábala y el ocultismo occidental. Un estudio de la influencia de la obra de Crowley en Pessoa (o en Risco si es que la hubo) pertenece a otro trabajo, y solo mencionamos estas conexiones por señalar la presencia de elementos orientales en el esoterismo occidental, y que en última instancia pudieron haber dejado marcas orientalistas en los autores afines a las ideas de Crowley.

El personaje del Dr. Alveiros, sin embargo, dista mucho de ser un reflejo total de Risco, sino que combina su gusto por lo oculto con el escepticismo y el positivismo que el autor pretende diluir, y que darán a Risco la posibilidad de dar un golpe de efecto al final del relato. Ya en un primer momento se nos deja claro que, por un lado, el Dr. Alveiros siente afición por “esas cousas do demo” (Risco, 2004:13), pero que a pesar de sus estudios “non lle viña o diaño a soprar ás orellas”; sin embargo, Alveiros “Era home de moita cachaza e dun forte escepticismo” (Risco, 2004:13). El hecho de que Alveiros reciba el título de “Doutor” no parece ser casual; sugiere un nivel educativo y una erudición por encima de la media, y que se muestra al lector a lo largo del relato. No deja de resultar curiosa la forma casi peyorativa de referirse al ocultismo que elige el autor en las primeras páginas sobre el tema: “Esas cousas do demo”, “as bruxerías” (Risco, 2004:131), y al mismo tiempo pone el ocultismo al nivel de

ciencia: “Coma el hai moitos outros que andan a estudar as bruxerías; neste coma noutro calquera ramo da ciencia, os que tolean son poucos” (Risco, 2004:13). Estamos entonces ante un personaje que combina un sólido escepticismo con una innegable curiosidad hacia las ciencias ocultas, que no puede evitar dejar entrever. Aun así, esta aparente contradicción es comprensible por el acercamiento científico hacia la materia que Alveiros pretende mantener durante el relato, y que vemos en sus detalladas y eruditas explicaciones sobre los conceptos y rituales a los que se refiere.

¿Qué hay, sin embargo, de la naturaleza de los rituales mágicos referidos o empleados por el protagonista, y cuál es su relación con la magia como práctica? Es en este punto que empezamos a ver interesantes matices que nos muestran el evidente orientalismo del relato y del autor. Observaremos que, a diferencia de otros autores o de otras manifestaciones en las que la estética orientalista se emplea como temática o como hilo conductor, presentado al lector o espectador una imagen de un Oriente mágico, aquí cualquier saber oriental aparece completamente adaptado al uso occidental; en palabras de Said, “for local European use” (1995:4), y en términos de Venuti, domesticado para ser comprensible en el contexto de llegada.

En primer lugar, las explicaciones del Dr. Alveiros ya constituyen de por sí una muestra de su conocimiento del ocultismo de origen oriental. Sus referencias al *Libro de los Muertos*, conocido texto religioso del Antiguo Egipto, son bastante completas: “advírtolle que o segredo tras do que anda vostede non o é para ningún que estudase as vellas crenzas dos exipcios. No capítulo tal do chamado *Libro dos Mortos*, edición tantas de tal ano, atopará o rescrito que lle convén” (Risco, 2004:15), y el autor acompaña con la correspondiente explicación a pie de página. Poco más adelante, en otra de sus cartas a R. Dehmel, Alveiros habla de conceptos esotéricos como el “estado devakánico” del alma, o el “prana”, concepto proveniente del hinduismo (Risco, 2004:16). Alveiros también parece tener amplios conocimientos de la teosofía propuesta por Madame Blavatsky cuando se refiere a la historia de las lenguas antiguas y al “zenzar”, una supuesta lengua primigenia (Risco, 2004:18-19). Alveiros encuentra un manuscrito en lo que parece ser esta lengua mágica, pero es incapaz de traducirla para emplearla como solución al problema que se le ha propuesto. Sin embargo, la solución se la da otra práctica ritualística diferente, esta vez originaria de Tíbet: “E poida que

non cumpra rezar o rescrito: os lamas do Tibet meten as oracións nun muíño de man e danlle voltas, e cada volta que dan, vale coma e dicesen a oración una vez... ¡E eu sen caer da burra!” (Risco, 2004:20-21).

Lo que tenemos hasta aquí es un uso indiscriminado de varios saberes distintos, de orígenes geográficos distintos, de tradiciones distintas, combinados para dar explicación a un problema que se le plantea (la posibilidad de devolver la movilidad a un cuerpo sin vida y embalsamado), y de resolverlo. Dicho de otra manera, este problema de naturaleza sobrenatural (que requiere de la alteración de las leyes naturales a través de prácticas mágicas) es abordado por Alveiros como si se tratase de un problema lógico, o como un diagnóstico y su correspondiente tratamiento. En el proceso, se invocan varias tradiciones de conocimiento, la mayoría de ellas de origen oriental (Egipto, India, Tíbet), siendo la única motivación la de emplearlas en un “caso práctico”. Un hombre occidental, con unos conocimientos más o menos amplios de ciertos conceptos esotéricos orientales, se apropia de los mismos para su uso particular, juntando unos con otros a modo de puzzle, “domesticándolos” con una actitud que roza la banalización.

Esta domesticación no solo está patente en la narración de forma interna; en las explicaciones a pie de página que nos ofrece Vicente Risco (que no Alveiros), llama la atención el nivel de adaptación de las explicaciones para un público local. En la llamada a pie de página para “lamas do Tibet”, Risco escribe lo siguiente: “Os Lamas son os frades ou sacerdotes budistas do Tibet que obedecen a un Papa chamado “Dalai-lama” que pretende ser una encarnación do Buda (*Vid. Schluginwith. Voyage au Tibet*)” (Risco, 2004:21). Claramente, esta nota está dirigida a un lector de Galicia con un conocimiento muy reducido del budismo tibetano; tanto es así, que para explicar la figura del Dalai-lama, llega a decir que es “un Papa” que “pretende ser unha encarnación do Buda”, es decir, emplea referencias culturales conocidas por el lector en la cultura de llegada pero que en consecuencia se dejan por el camino una infinidad de matices diferenciadores de la figura del Dalai-lama y del líder de la iglesia católica.

Además, con cierta dosis de humor colorea Risco las interacciones entre los personajes, un humor que surge del contraste entre la seriedad de la situación, la erudición de los personajes y el sabor exótico de todo lo sucedido, por una parte, y el tinte costumbrista de

los diálogos. Ejemplos paradigmáticos los tenemos en las intervenciones de Dehmel, que a pesar de ser alemán se expresa en un perfecto gallego, o sobre todo en las palabras que le dirige Tutankamón a Alveiros una vez que se libera de su inmovilidad gracias al sortilegio del doctor, palabras más propias de un paisano de la Galicia rural que de un monarca de una de las civilizaciones más importantes de la historia de la humanidad: “Que Osiris cho pague, meu vello” (Risco, 2004:34). La vuelta a lo tradicional, a lo telúrico, y en su caso particular a la Galicia rural en la que creció, forma parte de la rebelión de Risco contra el progreso (Sánchez Ferraces, 2008:93), de modo que esta “galleguización” de los personajes puede ser una manera de conjugar el tradicionalismo galleguista del autor con un tema universal como el que nos ocupa, si bien también se pueda entender como otra capa más de adaptación domesticadora.

Con estos tres niveles de domesticación de lo “oriental”, lo que llega al lector es que Vicente Risco coloca a su personaje y a sí mismo en una posición de autoridad sobre Oriente. Esto le demarca indudablemente como orientalista, y con esta autoridad implica además un dominio de las prácticas mágicas o ritualísticas de las diferentes tradiciones que toca. En resumen: Alveiros emplea una fórmula mágica en “zenzar” (concepto de teosofía de Blavatsky) por medio de un artefacto ritualístico del budismo tibetano para reanimar a la momia del faraón egipcio Tutankamón. Se aprecia fácilmente la perspectiva orientalista de tratamiento de la magia oriental. Y hablamos claramente de magia, tal y como explica Dehmel a Alveiros cuando este le pregunta por su condición de esqueleto con vida):

—Logo, no mundo dos mortos, no mundo da materia pura, ¿a Maxia fai efecto?

—A Maxia ten poder en tódolos mundos: no do espírito e no da materia. (Risco, 2004:30)

A pesar de todo lo expuesto, este cuento no deja de ser lo que el autor pretendía y que continuó siendo su intención en toda su obra, que es golpear al positivismo y a la razón que impera en el contexto en el que Risco publica, y la mejor prueba de ello es el final del relato. “Cando o lector cre que os acontecementos extraordinarios que viviu o Dr- Alveiros teñen una explicación onírica, o narrador substráelle, nun xogo calculadísimo, esta explicación para instálalo finalmente na certeza de que todo sucedeu realmente” (Sánchez Ferraces, 2008:95). En sí mismo, este recurso está en perfecta consonancia con la tendencia literaria a la que Risco se adscribe y logra, efectivamente, ampliar el campo de la realidad de un lector receloso

de la evasión y de la fantasía; no obstante, no podemos dejar de lado el reflejo del orientalismo académico en este cuento como una muestra más de la relación que parece haber entre la imagen de Oriente y la magia oriental.

2.4. El orientalismo mágico en el origen del cine

2.4.1. La ilusión del cinematógrafo

Hasta este momento en nuestro análisis, hemos tratado con representaciones de la imagen del Oriente mágico en obras de literatura. Hemos tomado *Las mil y una noches* como punto de partida desde el cual se ha extendido dicha imagen; hemos pasado después por la obra de Lord Dunsany, con la ampliación de la maravilla oriental a mundos paralelos imaginados con elementos asociables a Oriente; y por último, por el orientalismo más académico del Dr. Alveiros en la obra de Vicente Risco.

Sin embargo, tal y como hemos anunciado, este trabajo no solo observa obras pertenecientes a la literatura. Desde los estudios imagológicos, se nos abre la puerta a la inclusión de otros medios artísticos como transmisores y perpetuadores significativos de una determinada imagen:

Literature (as well as more recent poetically -ruled and fictional- narrative media, such as cinema or the comic strip) is a privileged genre for the dissemination of stereotypes, because it often works on the presupposition of a ‘suspension of disbelief’ and some (at least aesthetic) appreciative credit among the audience. (Leerssen, 2007:29)

En nuestro caso, se hace muy interesante ver cómo la imagen de la fantasía oriental ha traspasado la frontera de un medio artístico hacia otros, y en este capítulo nos centraremos en una forma artística que tiene sus raíces en el periodo histórico que nos ocupa. Nos referimos al cine, originario de los años de cambio entre el siglo XIX y el XX. No obstante, cabe mencionar que el cine en este estado inicial no tenía la popularidad de la que goza hoy en día, sino que no pasaba de ser un entretenimiento menor, una novedad que muchos menospreciaban como una moda pasajera, “a nine days wonder” (Steinmeyer, 2005:133), surgida de las necesidades de un público con unas nuevas necesidades:

Qu'est-ce que le cinéma en 1896 ? Une technique de laboratoire qui devient un spectacle et ceci parce qu'il y a un flottement dans le domaine des loisirs, une sorte d'appel d'air. En effet, sous la pression des changements politiques et économiques, le xx. siècle voit se mettre en place une nouvelle répartition de la population dans l'espace français, provoquée par l'industrialisation et le développement du secteur tertiaire, l'accroissement des centres urbains et l'exode rural. Cet afflux, de personnes déracinées dispose d'un temps de travail fixe et d'un temps libre fixe, ce qui conduit, entre autres, à un réaménagement des loisirs (Puisseux, 1984:24)

En los orígenes del cine también podemos apreciar la dualidad entre las representaciones más realistas (como la de los hermanos Lumière) y un acercamiento que sentaría la base para lo que hoy conocemos como cine de ciencia ficción y cine fantástico. Es en esta última vertiente que encontraremos los ejemplos que más nos interesan por incluir aplicaciones de la imagen de la magia oriental. Se comprende que el cine en este estado de recién nacido haya optado por representar la maravilla oriental; a fin de cuentas, el espíritu del tiempo en el que surge fomenta la evasión (como respuesta al positivismo imperante), y por otro lado, siendo una forma de arte novedosa, tiene sentido que se aplicasen estas nuevas técnicas para representar temas y motivos ya existentes en otras artes. El Oriente mágico de *Las mil y una noches*, a través de todas sus traducciones (y especialmente de la de Galland) nos viene a la mente como una fuente de inspiración para los primeros cineastas.

Nos centraremos en uno de los primeros creadores de cine y que destacó por su inclinación a representar la magia y la maravilla en sus películas: nos referimos, cómo no, al cineasta Georges Méliès (1861-1938). El director francés destacó como innovador de la técnica cinematográfica, siendo de los pioneros en la introducción de los efectos especiales. Veremos cómo, no ajeno a las modas de su tiempo, Méliès recogió y difundió a través de sus películas la imagen de un Oriente exótico, mágico y misterioso. Gracias a sus sencillos pero ingeniosos efectos especiales, el cine de Méliès funcionó como un soporte magnífico para la representación de lo mágico o de lo imposible.

En pocos escritos se menciona que Georges Méliès fue, antes que director de cine, un aficionado al ilusionismo, o si se menciona, no se le da la debida importancia; consideramos que es un dato clave para entender la fascinación del cineasta por lo maravilloso y que se puede ver reflejada en su desarrollo técnico y en los temas de sus películas. En 1888, Méliès compró el teatro Robert-Houdin en París, fundado en 1854 por el ilusionista y padre del ilusionismo moderno Jean Eugène Robert-Houdin. Este teatro fue una de las más prestigiosas

salas dedicadas al ilusionismo de la época, y fue allí donde Méliès proyectó sus primeras creaciones. Por otra parte, el comienzo del trabajo cinematográfico de Méliès está íntimamente ligado con el ilusionismo: en 1896 obtuvo del ilusionista británico David Devant su primer proyector, desarrollado por Robert William Paul, y que modificó hasta convertirlo en la cámara con la que grabó sus primeras producciones (Steinmeyer, 2005:134). Entre estos primeros metrajes se encuentra *Escamotage d'une dame au théâtre Robert-Houdin* (1896), que representa la desaparición y reaparición de una mujer en un supuesto espectáculo de ilusionismo, aunque para lograr el efecto se recurre a la técnica del corte de cámara.

Otras de las innovaciones técnicas de Méliès tienen su origen en “his own vocabulary of a Victorian magic show. His new techniques for special effects were natural extensions of his magic and the same optical principles that had been used on stages since 1862” (Steinmeyer, 2005:179). Ejemplos de ello son la creación de un fantasma en escena combinando dos imágenes con la iluminación, fondo negro y un cristal, ilusión conocida como “Pepper’s Ghost”, o la técnica conocida como *black art*, basada en el principio óptico por el cual cualquier objeto cubierto con un tejido negro, sobre un fondo del mismo tejido y bajo las condiciones de iluminación adecuadas, se vuelve invisible. Esto posibilita una serie de ilusiones para entonces innovadoras, como hacer aparecer y desaparecer objetos en un instante, así como operar mecanismos y mover objetos sobre el escenario sin ser visto. En metrajes como *Un homme de têtes* (1898) y *L’Homme à la tête de caoutchouc* (1901), Méliès hace uso de la reexposición de la película y de una aplicación del *black art* para conseguir crear la ilusión de una cabeza sin cuerpo sobre una mesa:

He accomplished it by first filming the scene with the empty table, keeping an area of dense blackness, an alcove, directly behind the table. The same strip of film was exposed a second time. Covering his body with black velvet and working against a black background, Méliès’s head appeared to be decapitated. By aligning the image so that the head appeared to rest on the tabletop and was in front of the dark alcove, this head appeared perfectly opaque, not ghostly or transparent. (Steinmeyer, 2005:179)

Otros metrajes, como decíamos, representan actos de ilusionismo, pero incorporando las técnicas que permite el nuevo medio para lograr efectos que, aunque hoy nos parezcan demasiado obvios, en la época causaban un gran impacto (Steinmeyer, 2005:180). *Escamotage d'une dame au théâtre Robert-Houdin* (1896) es un ejemplo de ello, así como una

interesante película, *Le thaumaturge chinois* (1904). En ella vemos a un ilusionista caracterizado como un chino, realizando un número de magia junto a sus ayudantes, un hombre y una mujer, también caracterizados. Los efectos que realizan podrían perfectamente pertenecer a un número de ilusionismo en directo como los que se realizaban en la época, con la diferencia de que se emplean trucos de cámara para hacer los efectos más directos e imposibles.

Ajeno al mundo del ilusionismo, o al menos no personalmente relacionado con él, pero con un enfoque similar al del cineasta francés, encontramos al director Segundo de Chomón (1871-1929). Referido en ocasiones como “el Méliès español”, Chomón también representó un número de ilusionismo con ambientación oriental en una de sus películas, titulada *Les papillons japonais* (1908). El director hace uso de las mismas técnicas que Méliès (*black art*, cortes de cámara) para lograr efectos mágicos como el vuelo de las mariposas de papel o la desaparición de la ayudante del ilusionista. Como curiosidad, añadiremos aquí que tanto el vuelo de las mariposas de papel como la ilusión principal representada en la película, la transformación de una oruga en una mariposa, están basadas en ilusiones reales que podían verse en los escenarios en manos de los ilusionistas victorianos.

Lo que es más interesante de estos dos ejemplos es el uso de la imagen del ilusionista oriental, y particularmente del ilusionista de origen chino, por medio de estereotipos extendidos en la época. Discutiremos ampliamente otros casos relacionados con este fenómeno en el capítulo que dedicamos al ilusionismo con trazos orientalistas, pero por el momento, gracias al trasfondo de Méliès y a la película de Chomón, ya podemos empezar a ver reflejos de esta tendencia en otras manifestaciones artísticas.

2.4.2. *Le Palais des Mille et Une Nuits*

El ejemplo más significativo dentro de la obra cinematográfica de Méliès del uso de la imagen de la magia oriental es el metraje *Le Palais des Mille et Une Nuits* (1905). Solo por el título podemos relacionarla directamente con *Las mil y una noches*, y el contenido confirma que la obra literaria es la inspiración para la película. Observaremos qué aporta el medio cinematográfico, y más concretamente el acercamiento de Méliès, a la representación de la imagen de la magia oriental.

El argumento de *Le Palais des Mille et Une Nuits* es una historia de conquista amorosa. Un joven príncipe está enamorado de una princesa, hija del rajá, y es un amor correspondido. Sin embargo, el príncipe no es lo suficientemente rico a ojos del rajá, y por ese motivo se le niega la mano de la princesa, que ya está prometida a un hombre anciano con una gran fortuna. El príncipe, solo en sus aposentos y abatido por su mala fortuna, recibe la ayuda de un hechicero salido de una lámpara mágica, igual que los genios representados en *Las mil y una noches*. Este personaje proporciona al príncipe una espada mágica y le informa de la existencia de un inmenso tesoro, el tesoro de la *Fée de l'Or*. El príncipe se embarca en el viaje hacia las riquezas, y recibe la ayuda de un sacerdote que le muestra la entrada de las cavernas encantadas donde se encuentra el tesoro. Una vez dentro, el príncipe se enfrenta a un dragón y a unos monstruos de piedra, pero con la ayuda del hechicero, sale victorioso. Como recompensa, unas hadas le muestran la entrada al Palacio de las Mil y Una Noches, residencia de la *Fée de l'Or* y lugar en el que se encuentra el ansiado tesoro. Finalmente, el príncipe regresa con su recién adquirida fortuna a pedir la mano de su princesa, y al ser ahora más rico que el anciano, el rajá autoriza el matrimonio.

Aunque el comienzo de la historia guarda grandes similitudes con la historia original de Aladino (un joven que desea desposar a una princesa, y encuentra por causalidad un genio que le ayuda en su cometido), la película de Méliès parece ser un *collage* de motivos orientales simplemente inspirados en *Las mil y una noches*, con la intención de crear una experiencia similar a lo que en el teatro francés de la época se denominaba una *féerie* (Zipes, 2011:41), un subgénero teatral cuya característica principal era su temática fantástica. En efecto, aunque la influencia de las *Noches* es palpable en el metraje de Méliès, el director mostraba una tendencia hacia la adaptación libre de las obras literarias con tintes cómicos y elementos temáticos propios del teatro ligero popular en su contexto cultural (Zipes, 2011:41). Salvo el comienzo, similar al de la historia de Aladino y la lámpara maravillosa, y la ambientación en “Oriente”, podemos señalar pocas similitudes concretas entre el texto original de las *Noches* y la obra de Méliès.

No ha pasado desapercibida en otros estudios la influencia de *Las mil y una noches* en el cine de Méliès. De acuerdo con Jack Shaheen, “the Arabian Nights stories especially impacted Western perceptions. Until 1979, the Arabian Nights’ 200-plus tales had been

printed in more languages than any other text except the Bible” (Shaheen, 2012:30); aunque en nuestro caso, las probabilidades juegan a nuestro favor si afirmamos que la versión que influenció a Méliès es la omnipresente traducción de Galland. El impacto de esta obra (que ya venimos subrayando a lo largo de nuestro estudio) y la imagen de Oriente que conforma se reaviva en *Le Palais des Mille et Une Nuits*, y hay voces que sugieren que esta película de 1905 ha sido la puerta principal del estereotipo sobre Oriente en el cine occidental:

During the early 1900s imagemakers such as the Frenchman Georges Méliès served up dancing harem maidens and ugly Arabs. In Méliès mythic Arabia, Arabs ride camels, brandish cimitars, kill one another, and drool over the Western heroine, ignoring their own women. In Méliès’ *The Palace of Arabian Nights* (1905), submissive maidens attend a bored, greedy, black-bearded potentate (Shaheen, 2012:30):

Y además, este autor no obvia la naturaleza estereotípica y de *commonplace* monolítico de esta imagen de Oriente, particularmente del carácter mágico o fantástico que tradicionalmente se le ha atribuido, y que Shaheen rebautiza muy elocuentemente como *Arab-land*:

From the beginning, Méliès and other moviemakers conjured up a mythical, uniform “seen one, seen ‘em all” setting, which I call “Arab-land.” The illusory setting functions as a make-believe theme park complete with shadowy, topsy-turvy sites, patronized by us all. (...) To complement Arab-land’s desert landscapes producers provide performers with “Instant Ali Baba Kits.” Property masters stock the kits with curved daggers, scimitars, magic lamps, giant feather fans, and nargelihs. (Shaheen, 2012:30)

El cine de Méliès, y concretamente *Le Palais des Mille et Une Nuits*, parece ser reconocido como el principal difusor de la imagen de la fantasía oriental en el cine, quizá no por su recepción masiva, sino por ser de los casos más tempranos y por tal vez servir de punto de unión entre las representaciones anteriores de la imagen en otras manifestaciones artísticas y las representaciones en el cine. No debemos olvidar que las *Noches* han aparecido en multitud de ocasiones en la historia del cine, con conceptos y públicos dispares, desde esta primera adaptación libre de Méliès hasta *Aladdin* (1992), el clásico de animación de Disney. Aunque para nosotros es suficientemente sólida la afirmación de que la construcción de una imagen monolítica de un Oriente maravilloso surge de todas las vertientes del orientalismo saidiano (como institución, como tema y como campo de investigación), parece haber algunas opiniones que de alguna manera intentan suavizar las implicaciones socioculturales de dicha

imagen. Robert Irwin, discutiendo las adaptaciones cinematográficas de las *Noches* en *The Arabian Nights Encyclopedia*, afirma lo siguiente:

None of the films discussed above [las adaptaciones de las *Noches*] will bear much critical weight. They are the products of a popular culture and, as such, they manifest a playful and disrespectful approach toward the actual text of the Arabian Nights, and indeed toward Middle Eastern culture in general. Not too much should be made of this. Film-makers have treated British medieval history in a similar cavalier fashion (...), while a fantasy history of the Old West has been conjured up by the thousands of cowboy films made in Hollywood. (Irwin, 2004:25)

Aunque Irwin admite que esta clase de representaciones resulta irrespetuosa hacia las culturas de Oriente, al mismo tiempo las califica de “playful” y les quita toda la importancia. Aun siendo conscientes de que no podemos concluir que estas imágenes no se considerasen triviales en el contexto sociocultural en el que aparecen, una representación del “otro” en inferioridad no debe tratarse a la ligera en una situación de desigualdad de poder como esta. Cuando existe este tipo de relaciones de poder, no se debe igualar el impacto social, cultural y político que pueden llegar a tener las representaciones de los grupos implicados. De hacerlo, sería como arremeter contra las afirmaciones feministas sobre el machismo en el cine alegando que, si bien existen estereotipos sobre las mujeres en Hollywood, estos carecen de importancia puesto que también se hacen representaciones estereotipadas del género masculino.

Irwin concluye su texto sobre las *Noches* en el cine con estas líneas:

Since the *Nights* films are aimed at children, the Orient the resent is remarkably innocent (...). As in most Orientalist paintings, the Orient has been somewhat improved and tidied up. Whatever the truth or falsity of image purveyed by films of the *Nights*, it is an influential image, for these days far more people have seen one or more of the films versions than have actually read the book. (Irwin, 2004:26)

Estamos de acuerdo en que la veracidad o la falsedad de las imágenes representadas no deben ser tenidas en cuenta en un análisis de su recepción y de su influencia, coincidiendo con uno de los principios metodológicos fundamentales de los estudios imagológicos. Sin embargo, decir que Oriente aparece “improved and tidied up” en las películas sobre las *Noches* debido a que en su mayoría estén dirigidas al público infantil supone también obviar el propio impacto que puede tener una versión “mejorada y ordenada” de Oriente, o lo que es lo mismo, la perpetuación de la imagen de un territorio idealizado y atemporal, para un sector

de la audiencia que aún está formando sus ideas sobre el mundo que les rodea. “Para muestra, un botón”, reza el dicho; los versos que siguen pertenecen al tema de apertura del *Aladdin* de Disney (1992) en su versión española, y que tiene poco de inocente:

Vengo yo del lugar donde el dátil se da y los nómadas beben té;
y si allí les caes mal, encomiéndate a Alá. Es muy duro, lo sé, ¿y qué?
(...)
Si a Arabia tú vas, al cruzar ese umbral,
tus sueños allí se harán realidad con su magia oriental.
Si a Arabia tú vas, no debes olvidar
que allí hay otra ley que debes cumplir si quieres vivir.

2.5. El ilusionismo y la recreación de la magia oriental

2.5.1. La Edad de Oro del ilusionismo

From time immemorial tales have come out of the Far East about the weird mysteries of the Orientals. Writers and artists have woven strange stories and have drawn fascinating pictures of Oriental Magic. Because of this, the public has come to believe that mysteries of the Orient have an unusual charm.

In reality, the Oriental Magician is no more clever than the Occidental Magician. But because the Oriental comes from a distant, strange land, his appeal is greater. The Oriental has had good publicity and you can gain by it. Put Oriental mysteries into your programs and you can profit by the appeal of the Oriental. In favor of Oriental presentation of Magic is the chance to use odd lighting effects, beautiful costumes, mysterious designs, etc.

(...)The Magic need not necessarily be of Oriental origin, but can be presented in that manner. You can take modern American or European effects and build them up in Oriental style. Oriental Magic can be presented in special costume or in modern day dress. Sometimes just a bit of costuming or scenic effect or a few painted decorations give the desired effect. And in Magic, the EFFECT is the important thing.

Give an ordinary experiment the proper atmosphere to awaken the imaginations of your spectators and you make that experiment a wonderfully effective thing. (Tarbell, 1929:1)

Soy consciente de que es una cita extremadamente larga, pero me pareció muy relevante plasmarla aquí casi en su totalidad. La cita pertenece a la obra *Tarbell Course in Magic* (1929), un conjunto enciclopédico de lecciones de magia, y concretamente a la introducción de la Lección 37 titulada “Oriental Magic”, que recopila efectos de origen supuestamente oriental. Harlan Tarbell, gran conocedor de los métodos de los ilusionistas de su época y anteriores, plasmó todo su saber en *Tarbell Course in Magic*, obra de tal importancia que todavía hoy funciona como recurso de referencia para los ilusionistas

actuales en busca de métodos o ilusiones. Tarbell no escribió una obra de contenido innovador en el campo, sino más bien una recopilación de la magia que se venía realizando en las décadas anteriores. Es por ello que, aunque no sea uno de los casos sobre los que profundizaremos, nos sirve como punto de partida para observar la tendencia orientalista en el ilusionismo de las décadas entre los siglos XIX y XX. Lo oriental no es más que un “toque de efecto”; una herramienta de presentación para dar a un número una apariencia más exótica y agradar al gusto del público.

Lo que es aún más curioso es ver cómo a lo largo del mismo capítulo en el que Tarbell anuncia efectos originalmente orientales (lo cual llega a resultar incluso refrescante en este contexto, entre tantos productos pseudo-orientales), se incluyen algunos efectos de origen occidental pero que funcionan “very nicely in an Oriental program” (Tarbell, 1929:2). Este tratamiento de Tarbell de la magia oriental ilustra perfectamente la extendida tendencia de los ilusionistas de la Edad de Oro de la magia, periodo al que se corresponden las ilusiones y métodos descritos en la obra.

Por otro lado, encontramos otra interesante aportación de Tarbell en un capítulo dedicado a la historia de la magia, bajo el subtítulo “Land of the Arabian Nights”:

Asia to all of us stands out as the romantic land of the Mystic. The Arabian Nights tales have held us all spellbound with their fantastic charm. Aladdin and his lamp will live forever in our memories. Though these are just stories, they reflect the thoughts and beliefs of the middle Fifteenth Century. (Tarbell, 1929:3)

Independientemente de la imprecisión de estas afirmaciones (sabemos que *Las mil y una noches* no fueron escritas en ni reflejan la mentalidad del siglo XV), vemos tanto aquí como en la cita de Tarbell sobre la magia oriental la poco frecuente pero significativa referencia al papel de la literatura en la transmisión de la imagen de la fantasía oriental: “Writers and artists have woven strange stories and have drawn fascinating pictures of Oriental Magic”. *Las mil y una noches* en particular, y cualquier otra obra literaria que refleje esta imagen, se presenta en esta enciclopedia para ilusionistas como la causa y la justificación para añadir números basados en la fantasía oriental para gusto del público.

Lo oriental es tratado aquí, una vez más, como un *topos*; la imagen de Oriente se emplea indiscriminadamente como puesta en escena., influenciada por la moda orientalista de la época arrastrada desde las décadas anteriores. Es curioso que un autor como Jim

Steinmeyer, eminente historiador de la magia y autor de las obras de las que obtendremos la mayor parte de la información sobre la que trabajaremos, haga una breve pero relevante referencia a la causa de la adopción de la imagen de la magia oriental por parte de los ilusionistas de Estados Unidos y Europa. Steinmeyer (2005:213) se refiere directamente al orientalismo, “a popular taste for exotic Eastern cultures that had simmered through the last years of the Victorian era”, como un factor determinante para la popularidad de este tipo de ilusionismo en la época señalada. Reconoce que esta moda está, además, ligada con el imperialismo británico:

Many elements of Orientalism were tied to British imperialism, attempting to incorporate into English taste the most romantic and alluring elements of India or the Middle East, areas included in the swelling empire. As the British pushed to increase trade with China, they were both fascinated and confounded by the beautiful, mysterious culture. (Steinmeyer, 2005:213)

Es evidente que el ilusionismo no se quedó al margen de la tendencia orientalista de las artes escénicas del cambio de siglo. Sin embargo, no hemos encontrado trabajos que tengan en cuenta la importancia que ha tenido el ilusionismo en cuanto a la recepción del público en países de gran peso cultural como los Estados Unidos y el Reino Unido en las décadas del cambio de siglo, época que se conoce como Edad de Oro de la magia por esta misma razón. En los programas del género conocido como *vaudeville* o *music hall* (estadounidense y europeo, respectivamente), el ilusionismo aparecía en muchas ocasiones como la atracción principal, y los ilusionistas más prestigiosos podían mover sus espectáculos entre Norteamérica y Europa debido a su popularidad:

English variety theaters seemed very appreciative of magicians. The term vaudeville was strictly an Americanism; the British called this particular mix of novelties music hall. Since the 1870s there had been a long tradition of innovative British magic, and many of these performers found success in the music halls. But in the last years of the nineteenth century, there was a sudden interest in American specialty acts, magicians who exhibited a particular artistic flair. (Steinmeyer, 2005:204)

Es en los casos estadounidense y británico donde encontramos un mayor número de ejemplos de orientalismo en esta forma artística, quizá por haber alcanzado mayor popularidad, o quizá por la tradición orientalista ligada al imperialismo británico que comentábamos anteriormente. No solo tendríamos en cuenta el contenido de las ilusiones que

realizaban en escena, sino que también se puede ver el uso del estándar orientalizante en los productos publicitarios, como son las litografías. Grandes nombres de la magia como Harry Kellar²; Howard Thurston³ (1869), Carter the Great⁴ o Blackstone⁵ (Ver Imágenes 3, 4 y 5 en anexo, páginas 122-124) emplearon imágenes abiertamente orientalistas (y en algunos casos hasta podríamos decir racistas) para anunciar sus espectáculos o sus ilusiones más innovadoras.

En cualquier caso, sabemos que durante estas décadas se produjo un importante tránsito de ilusionistas, y por lo tanto de ideas, estéticas e imágenes, entre el continente americano y europeo; lo que, como veremos a continuación, ha permitido y favorecido un intercambio de ideas (no consentido en muchas ocasiones) y la consiguiente expansión de la tendencia orientalista en muchos de los más importantes ilusionistas del período.

Puesto que exponer todos los casos en los que la imagen de Oriente mágico se ha empleado en el mundo de la magia es prácticamente imposible, hemos decidido acotar nuestro estudio a algunos ejemplos especialmente interesantes por ilustrar con claridad nuestro argumento y por vertebrarse de forma más sólida, de manera que podamos extraer conclusiones más interesantes.

2.5.2. El Egyptian Hall

Podemos empezar nuestra serie de ejemplos refiriéndonos a uno de los escenarios más populares para los ilusionistas del período que nos atañe. A comienzos del siglo XIX se inaugura en Londres una de las salas de espectáculos que más han acogido al ilusionismo como principal atracción, y que además es un ejemplo paradigmático de la forma en que esta forma artística se ha visto entretejida en el aparato del arte orientalista.

² Harry Kellar (1849-1922), ilusionista estadounidense dueño de uno de los espectáculos de magia más reputados del momento, y polémico adversario del también experto ilusionista Herrmann the Great.

³ Howard Thurston (1869-1936), heredero del espectáculo de Kellar e inmensamente popular en los Estados Unidos, llegó a la fama por su habilidad con la magia con naipes.

⁴ Charles Joseph Carter (1874-1936) fue un ilusionista estadounidense conocido por sus espectaculares producciones de estética oriental y propietario de “The Temple of Mystery” en Chicago.

⁵ Harry Blackstone Sr. (1885-1965), sucesor de la tradición establecida por Kellar y Thurston, y muy popular durante la Segunda Guerra Mundial por actuar para las tropas estadounidenses a través de la USO.

La sala a la que nos referimos es el Egyptian Hall, construido en 1812 en Piccadilly, destinado inicialmente a ser un museo. La principal característica de este edificio era la influencia de la arquitectura egipcia antigua: columnas con detalles de hojas de palma o de loto, esculturas de divinidades egipcias, jeroglíficos, arcos adintelados, o esfinges son algunos de los motivos empleados para recrear la arquitectura de la civilización que despertó una gran fascinación desde la expedición y conquista de Egipto por parte de Napoleón Bonaparte. A finales del siglo XIX, el museo se convirtió en un teatro para exhibiciones artísticas de diversa índole. Un dato interesante es que, en 1896, el ilusionista David Devant llevó al Egyptian Hall el “Animatographe” inventado por R. W. Paul. Fue David Devant quien vendió copias del proyector de Paul al propio George Méliès (Steinmeyer, 2003:134).

El Egyptian Hall no fue el único caso de edificio relacionado con el ilusionismo que mostraba una estética orientalista. En la otra orilla del Atlántico podíamos encontrar el New York Hippodrome, donde el famosísimo ilusionista Harry Houdini hizo desaparecer un elefante en 1918, y que exhibía “Moorish filigree and white marble, and hundreds of gilt elephant heads adorning the electric wall sconces and the tops of each column” (Steinmeyer, 2003:4). Harry Kellar inauguró su propio teatro en Filadelfia en 1884 al que llamó Egyptian Hall, aunque esta empresa duró menos de un año (Steinmeyer, 2003:169). De manera similar, el ilusionista (más tardío) Charles Carter abrió su “Temple of Mystery” en el Century of Progress Exposition de Chicago en 1932, edificio que también exhibía una fachada con motivos egipcios. Los espectáculos que se anunciaban en este espacio incluían “East Indian fakirs, Egyptian magicians, beautiful girl dancers and aerialists, Borneo fire eaters” (Christopher y Christopher, 2006:325).

Ya antes de convertirse en el teatro dedicado al ilusionismo más reconocido del mundo, en el Egyptian Hall de Picadilly se exhibieron misterios innovadores que aprovecharon la misma estética orientalista del espacio. El más famoso de todos ellos fue el número conocido como “*The Sphinx*” (La Esfinge). El principio óptico en el que está basada “La Esfinge” fue aprovechado por primera vez para crear una ilusión en 1865 por el arquitecto Thomas Tobin, pero el responsable de darla a conocer al público general fue el ilusionista llamado Colonel Stodare. El título “Colonel” está escogido a propósito, “suggesting an adventurer or explorer of foreign mysteries” (Steinmeyer, 2003:82), ya que el

ilusionista ofrecía a su público una exhibición de “Indian magic” y “Two Hours of Wonder World”.

“La Esfinge” de Colonel Stodare vino precedida por una estrategia publicitaria destinada a crear expectación en el público londinense. En otoño de 1865, en la portada del *Times* apareció durante semanas una nota que rezaba “The Sphinx has left Egypt”; semanas más tarde, el mensaje era “The Sphinx has arrived and will soon appear” (Steinmeyer, 2003:83). Steinmeyer nos ofrece una detallada descripción de lo que debió de ser la experiencia del público londinense en aquella sesión del 16 de octubre de 1865:

The curtain rose on a simple setting with a square alcove, about ten feet across, lined with drapery. In the center of this alcove sat a small, round, three-legged table (...). There was no tablecloth. Stodare appeared on stage carrying a small fabric covered traveling case (...) and placed it in the center of the table. The front of the box was hinged open, revealing a human head adorned with an Egyptian headdress. The head seemed remarkably realistic, a sculpture of a placid Egyptian oracle with his eyes shut. Stodare retired to a side of the stage and waved his wand. “Sphinx, awake!” The head opened its eyes, looked from side to side, and gradually seemed to become conscious of its surroundings. He asked it to smile. The corners of its mouth turned up slightly. Stodare posed questions and suggested that I make a speech (...). It appeared to be a real head. (...) The Sphinx concluded its talk, the powers faded, and it closed its eyes. (Steinmeyer, 2003:83-84)

La reacción del público y de la prensa no se hizo esperar. Diarios de la ciudad hicieron eco del innovador espectáculo: “A mystery, a miracle of art”; “one of the most extraordinary illusions ever presented to the public”; “the most remarkable deception ever included in a conjurer’s programme”; “the astonishment it created was universal, the applause which greeted Colonel Stodare deafening”; estos fueron algunos de los comentarios de la prensa escrita (Steinmeyer, 2003:84). Incluso la Reina Victoria solicitó un pase privado en el Castillo de Windsor al mes siguiente para ver la tan enigmática ilusión. Las reacciones de la prensa son solo el reflejo de la recepción que debió de tener la Esfinge, y no cabe duda de que un éxito como este consolidó la fama del Egyptian Hall como teatro dedicado a los misterios e ilusiones.

No obstante, fue principalmente a partir de 1873, y durante nada menos que 31 años, que el Egyptian Hall se convirtió en uno de los escenarios más importantes para el ilusionismo en todo el mundo, llegando a recibir el sobrenombre “England’s Home of Mystery”. La historia de cómo el antiguo museo llegó a convertirse en un punto de referencia

para el ilusionismo europeo (y que influyó notablemente en la magia norteamericana) está ligada al ilusionista y diseñador de ilusiones inglés John Neville Maskelyne. Junto a su socio George A. Cooke, Maskelyne se asentó en Londres en 1873 con un contrato de tres meses en el Egyptian Hall, que se ampliaron a más de tres décadas, y fue un destino muy popular para los turistas, para el público infantil londinense, y para los ilusionistas: “For magicians it was the laboratory of invention, the shrine of great conjurers, their Mecca” (Steinmeyer, 2003:94).

Una de las primeras ilusiones que desarrolló y presentó Maskelyne en el teatro de Picadilly recibió el nombre “Psycho”: un hombre mecánico, lo que se conoce como un autómatas, que parecía poseer la capacidad de pensar por su cuenta, de responder a preguntas del público y a jugar a las cartas. Psycho apareció por primera vez en el Egyptian Hall en el año 1875, pero sabemos que existen antecedentes de este tipo de autómatas. El más popular de todos ellos fue el jugador de ajedrez mecánico conocido como “el Turco”, inventado por el Barón von Kempeler en 1769 en Hungría (Christopher y Christopher, 2006:33). Este autómatas causó sensación en toda Europa y Estados Unidos durante casi un siglo, e inspiró imitaciones, artículos científicos que trataban de explicar su funcionamiento e historias hasta que un incendio en el museo en donde se guardaba lo destruyó en 1854 (Christopher y Christopher, 2006:47).

Como se puede suponer por el nombre que se le dio, el Turco mecánico lucía ropas exóticas y un turbante, y el autómatas de Maskelyne (no sabemos si intencionadamente) aprovechó la misma estética orientalizante: “Psycho was a miniature man, dressed in Hindu garb with an elaborate turban, seated cross-legged on a wooden chest” (Steinmeyer, 2003:104). Al igual que ocurrió con el Turco, Psycho fue ampliamente debatido en la prensa, en donde aparecían diferentes explicaciones de los posibles métodos para el funcionamiento de este curioso hombre mecánico. Este nos da una idea de la popularidad del aparato, y en consecuencia de la acogida que tuvo en el momento en que apareció. Podemos suponer que la estética orientalista fue adoptada, además de para adherirse a la tradición marcada por el Turco de von Kempeler, para ajustarse tanto a la moda orientalista de la época como a la estética del propio teatro en el que el autómatas apareció en más de 4000 sesiones consecutivas (Steinmeyer, 2003:110).

Aunque Psycho fue una ilusión muy popular, la creación de Maskelyne que causó una

auténtica revolución en el mundo de la magia fue su innovadora levitación. No solo fue un caso más de una ilusión que aprovecha la imagen de la fantasía oriental para lograr un mayor efecto, sino que tuvo la particularidad de ser transmitida con y sin consentimiento entre los más famosos ilusionistas de ambos lados del Atlántico.

2.5.3. The Levitation of Princess Karnac

“The Entranced Fakir” es el nombre que Maskelyne dio a su invención más aclamada, presentada al público en 1901. El efecto era la levitación de su socio Cooke, vestido este como “Dryanard Boo Sing, a faquir with a long whit beard” (Steinmeyer, 2003:164), que se elevaba desde un sarcófago en escena. Una vez más, vemos la imagen oriental aprovechada como presentación para un número de magia, sin ninguna otra razón aparente. Un efecto con la connotación tan etérea como una levitación inspiró, al parecer, esta estética. Sabemos, sin embargo, que no siempre había sido así. Robert-Houdin (1805-1871), padre de la magia moderna, presentaba su efecto “La Suspension Ethérée” en su teatro en París con una presentación basada en la sustancia conocida como “éter”. Si el uso de la imagen del Oriente mágico surge de hecho de presentar la levitación en el Egyptian Hall o si es producto exclusivamente de la moda orientalista en Reino Unido y Estados Unidos, no lo podemos asegurar. Sin embargo, no deja de ser interesante considerar todos estos posibles factores en la consolidación del uso de la imagen orientalista en el ilusionismo.

A diferencia de otras de sus creaciones, “The Entranced Fakir” fue un completo misterio para los ilusionistas que tuvieron ocasión de verlo. Uno de ellos, el estadounidense Harry Kellar (1849-1922), fue especialmente agresivo en sus intentos por averiguar el funcionamiento de la ilusión de Maskelyne para introducirla en su propio espectáculo. Ante la rotunda negativa de Maskelyne, Kellar observó atentamente noche tras noche “The Entranced Fakir”, y con el uso de espías y sobornos, Kellar llegó a conocer el método de la levitación de Maskelyne y crear su propia versión. Sin embargo, debido a algunas lagunas en la explicación del método original, Kellar desarrolló algunas mejoras, convirtiendo su levitación en una auténtica obra maestra. La levitación de Kellar fue presentada al público por primera vez en 1904, y el título por el que se la conoció fue “The Levitation of Princess Karnac”, nombre copiado de una ciudad de Egipto. La charla con la que Kellar introducía su último misterio es

digna de ser citada, porque además de ser un ejemplo inmejorable de presentación orientalista, contiene algunas sutilezas que cabe mencionar:

Some six years ago, my company and I made a trip to India, the land of magic, where magic is not written in books, but is handed down from father to son by word of mouth. While on this tour, it was our good fortune to witness a performance of the Great Ali Ben Bey. We saw him lay a native Hindu lad (...) upon the sand at his feet. After Hindu incantations, (...) the boy rose into the air to a height of possibly five or six feet, defying all law of gravitation, there being no visible means of support. (...) He then passed for inspection a hoop made from the bark of some tree of India. (...) It was passed completely over the floating body, not once but twice, proving the absence of all means of support known to mechanical science. (...) He, being a Hindu and reared within the circle of magic and mystery, refused to part with his wonderful secret. I, being an American and determined as all Americans are, followed our Hindu friend. Three weeks later I found him on the banks of the Ganges River and discovered the secret of this grandest of all mysteries. I now present it to you as witnessed in India six years ago. (Steinmeyer, 2003:175-176)

Analicemos esta charla por partes. En primer lugar, podemos advertir que una primera intención de Kellar con estas palabras es crear la atmósfera de fascinación que permita al público suspender su incredulidad, y para ello elige emplear las evocadoras imágenes de una supuesta experiencia en la India. Aunque Kellar sí que viajó a la India, el encuentro con el mago indio es falsa, y más aún el origen de la ilusión que va a presentar (Steinmeyer, 2003:175).

Otra interesante función de esta charla, a la que nos apunta Steinmeyer desde su faceta de ilusionista, es formar parte del engaño: para predisponer mentalmente al público a la levitación, Kellar introducía la imagen de que la ilusión que él presencié en India se realizó al aire libre; esto suma a la sensación de imposibilidad de la levitación, aunque en este caso se vaya a realizar en un teatro (y aunque sería imposible realizarla al aire libre). Algo similar ocurre con que el aro “was passed completely over the floating body, not once but twice”. Con este comentario, aparentemente descriptivo e inocuo, Kellar justifica el hecho de que, debido al método secreto de la levitación, el aro solo podía y debía ser pasado en torno al cuerpo flotante dos veces (Steinmeyer, 2003:176)

Y por último, en la última parte de su introducción podemos ver claramente cómo Kellar hace uso de imágenes estereotípicas sobre el carácter del “Hindu” y del “American” para explicar el comportamiento de ambos magos en su historia. Sabiendo como sabemos que presentó esta ilusión en los Estados Unidos, resulta evidente la intención de Kellar de

empatizar con sus compatriotas y de distanciarse en carácter y costumbres del mago indio, cuyo impenetrable misterio ha conseguido desvelar y traer a Occidente.

Igualmente ilustrativa, y nunca mejor dicho, de la actitud orientalista de Kellar es la litografía que anunciaba “The Levitation of Princess Karnac”. En ella podemos verle a él mostrando su capacidad de hacer levitar a una joven vestida de blanco en un espacio con decoración oriental (cortinas, arcos y mobiliario con diseños arábigos, una alfombra), y lo más importante, en presencia de un tercer personaje: un oriental, a juzgar por su vestimenta, postrado en señal de adoración a Kellar (ver Imagen 1 en anexo, p. 120)

En 1908, Kellar se retira y vende su espectáculo al brillante ilusionista Howard Thurston (1869-1936), famoso por su habilidad con los naipes y por su fuerte y envolvente voz de barítono. Kellar considera a Thurston un digno sucesor como “America’s leading magician”, y le da sus ilusiones y su circuito de actuaciones. La levitación de Kellar se convierte en manos de Thurston en una auténtica obra maestra; Thurston cambia la charla y la ambientación, encandilando al público hablándoles sobre “the Temples of Love” en la India. Sobre la forma en que Thurston presentaba la levitación, nos dice Steinmeyer:

His audience knew instinctively that Thurston had searched the world for such wonders. (He really had toured the Indian subcontinent early in his career as a magician, although his marvelous, invisible levitation device was perfected in London, Cincinnati, and Yonkers.) When he mumbled the mystic hypnotic incantation that held the princess aloft, the children in his audience watched, dumbfounded, convinced of real magic. (His spell was actually a genuine string of Hindi profanities.) (Steinmeyer, 2003:14-15)

Con la levitación, Thurston mantuvo vivo el legado de Kellar durante más de dos décadas, manteniendo por supuesto la imagen oriental para la presentación de la ilusión. Además, el secreto de la levitación de Kellar se había convertido en uno de los métodos más buscados por los ilusionistas del momento. Uno de ellos, el estadounidense Charles Carter, “Carter the Great”, obtuvo el secreto gracias a unos antiguos ayudantes de Thurston, y comenzó a realizar una copia exacta de la levitación.

La transmisión de la primera idea de la levitación de Maskelyne, primero a Kellar, después a Thurston y por último a Carter, nos da una idea de cómo el mismo producto artístico, en este caso un número de magia, se fue alterando en los sucesivos cambios de

manos, pero sin embargo en todas las versiones se mantuvo la imagen orientalista para ayudar a crear la atmósfera mágica.

2.5.4. Chung Ling Soo (William Robinson)

En cuestión de ilusionismo orientalista, el caso de William Ellsworth Robinson, alias Chung Ling Soo (1861-1918) es especialmente fascinante por la complejidad del juego de imitaciones, copias, intercambios culturales y falsedades, y por ser el ejemplo más extremo de apropiación del imaginario de la magia oriental: se trata de la adopción de una identidad individual completa basada casi en su totalidad en los lugares comunes y generalidades sobre Oriente (particularmente sobre China, aunque no exclusivamente).

Chung Ling Soo fue el alter ego escénico del ilusionista estadounidense William Ellsworth Robinson, que alcanzó el reconocimiento mundial en la Edad de Oro del ilusionismo. Aunque era de origen estadounidense, fue en Reino Unido en donde se convirtió en una estrella del ilusionismo. Es especialmente famosa la historia de su desafortunada muerte en un escenario en Londres en 1918 tras recibir un disparo al realizar su conocido número “Defying the Boxers”, conocido como también como “The Bullet Catch”, una ilusión en la que el ilusionista recibe una serie de disparos y consigue detener los proyectiles. Aunque su fallecimiento es especialmente llamativo y ha recibido mucha atención por parte del público general, su vida es, para el estudio que nos atañe, todavía más llamativa. Lo que hace interesante este caso es que Robinson alcanzó la fama cuando cambió su nombre artístico, y en consecuencia muchos aspectos de su vida pública, a Chung Ling Soo, “The Marvelous Chinese Conjuror” (imagen 2 en anexo, p. 121). La historia de cómo llegó a formar este personaje está íntimamente ligada con la moda orientalista que referíamos al comienzo de este capítulo, es decir, aquella tendencia a “reciclar” elementos que a ojos del público parezcan orientales pero que están extraídas de un imaginario colectivo que poco tiene que ver con la realidad.

Para entender el proceso por el cual Robinson se transformó en Chung Ling Soo, es pertinente comenzar por exponer las primeras influencias del ilusionista y sus primeros pasos en el mundo del espectáculo, que ya muestran su inclinación hacia el orientalismo. En el año 1876 se publicó el libro *Modern Magic*, firmado por un aficionado a la magia llamado

Hoffmann. La aparición de esta obra causó un gran revuelo en el seno del ilusionismo profesional, puesto que en él aparecían revelados numerosísimos secretos del arte datados entre 1850 y 1870 y que todavía empleaban muchos magos de la época. Una de las consecuencias positivas de la publicación de estos métodos tan celosamente guardados fue el acceso a esta información de las nuevas generaciones de ilusionistas (entre ellos, William Robinson); sin embargo, la forma en que estos secretos están expuestos en la obra y las sugerencias para la “charla” o presentación para acompañar las ilusiones, influenciadas estas por la estética y la expresividad victoriana, sentaron un estándar para el ilusionismo (Steinmeyer, 2005:36)

Muchas de las charlas que acompañan a los juegos en *Modern Magic* apelan a la imaginación de los espectadores afirmando que el milagro que van a presentar proviene de tierras lejanas de Oriente. Es el caso del conocidísimo número de los Aros Chinos (“The Chinese Linking Rings”): varios aros metálicos sólidos se unen y se desenlazan mágicamente, formando largas cadenas. Este juego, de supuesto origen oriental, siempre se ha presentado como un misterio venido de China. Robinson, sabemos, también siguió esta tendencia en sus comienzos como ilusionista profesional (Steinmeyer, 2005:61). Por entonces todavía no había cambiado su nombre artístico a Chung Ling Soo, sino que aparecía bajo el sobrenombre de “The Man of Mystery”, lo cual no le impedía introducir algunas de las ilusiones clásicas revestidas de un toque oriental. Los Aros Chinos eran una de ellas, así como la levitación de su ayudante, ilusión que publicitaba como “A Beautiful and Poetic Vision, An Arabian Night’s Dream” (Steinmeyer, 2005:62).

Bajo el título “The Man of Mystery”, actuando como William Robinson, nunca destacó como ilusionista, en parte debido a su falta de soltura con la palabra. Hacerse pasar por un ilusionista extranjero, por otra parte, le permitía actuar en silencio. Fue esta falsa identidad como “The Marvelous Chinese Conjurer” la que le catapultó hacia la fama, aunque este personaje no fue el primer mago de tierras extrañas al que interpretó. Después de un viaje por Europa en 1886, Robinson incorporó a sus espectáculos una técnica poco vista en los Estados Unidos, el *black art*. El ilusionista a quien Robinson copió la idea presentaba su número de *black art* en Alemania bajo el nombre de Ben Ali Bey (Max Auzinger), con una estética “equal parts One Thousand and One Nights and a Berlin costume shop” (Steinmeyer,

2005:68). En 1887, Robinson realizaba su número de *black art* en el New Century Museum en Providence, Rhode Island, como Achmed Ben Ali, nombre claramente inspirado en Ben Ali Bey:

There is Little question that Robinson's Black Art act –as Achmed Ben Ali– had been taken from Auzinger's performance as Ben Ali Bey. But Will's name Achmed Ben Ali was also derived from Achmed Ali Bey, an early vaudeville acrobat. Billy Robinson, searching for the perfect exotic name, borrowed bits and pieces from various performers. (Steinmeyer, 2005:79)

Podemos ver aquí el procedimiento habitual por el que los ilusionistas de la época incorporaban elementos “orientales” a sus espectáculos, procedimiento que no hace más que ejemplificar lo que Tarbell reflejaba en el capítulo dedicado a la magia oriental que ya referimos en la introducción de este capítulo. El único requisito que es necesario cumplir es que tiene que “sonar” o “parecer” oriental para satisfacer al público.

La creación de Chung Lingo Soo fue un proceso progresivo y que bebe de varias fuentes. Una de ellas, y la que disparó el interés de Robinson en crear un personaje oriental, fue el ilusionista chino (auténticamente chino) Ching Ling Foo. El evidente parecido entre los nombres de ambos no es casual; este es otro ejemplo más del aprovechamiento de lo oriental con objetivos comerciales, pero este caso tiene además otra capa de complejidad. Ching Ling Foo fue un ilusionista chino que apareció por primera vez en los Estados Unidos para la Trans Mississippi Exposition en Omaha, Nebraska, en 1898, y trajo consigo a un grupo de artistas chinos que realizaban números de acrobacias y malabarismos, la “Ching Ling Foo Troupe of Oriental Wonder Workers”.

Lo que resulta fascinante es que el nombre auténtico del ilusionista no era Ching Ling Foo, sino Chi Ling Qua (Steinmeyer, 2005:174). El motivo detrás de este cambio de nombre no debería sorprendernos a estas alturas:

Ching Ling Foo was selected as a stage name when he came to the United States, suggesting the tinkling Chinese syllables that sounded authentic to Americans –something they would find on a menu in a Cantonese restaurant. (Steinmeyer, 2005:175)

Sin embargo, resulta fascinante ver cómo las expectativas del público estadounidense influyeron en este caso incluso para adaptar un nombre auténticamente chino a un nombre que solo “suena a” chino. Este tipo de transformación abre una serie de preguntas si la

observamos desde el punto de vista de la traducción. Los nombres propios son parte de una lengua, y como podríamos intentar aplicar algunos conceptos de la teoría de la traducción en este caso tan peculiar. ¿Estaríamos ante una traducción entre la lengua china auténtica y una lengua china inventada que responde a un conjunto de expectativas imaginadas? ¿Se trata de una domesticación, o de una extranjerización, en términos de Venuti? ¿Cuál es el grado de similitud entre este fenómeno y una pseudotraducción? Intentaremos dar respuesta a estas preguntas una vez que hayamos completado el recorrido a través de las demás manifestaciones de esta curiosa tendencia en el mundo del ilusionismo.

Irónicamente, William Robinson nunca había visto a un ilusionista auténticamente chino cuando hizo sus primeras apariciones en escena caracterizado como chino, aunque no todavía como Chung Ling Soo. En el año 1894, cuando trabajaba de ayudante para el célebre ilusionista Herrmann, interpretó a un chino para una ilusión llamada “Ya Ko To, The Chinese Immigration Made Easy”:

On stage were two large cabinets, decorated as pagodas. One pagoda was labeled “Peking”, and the other “San Francisco.” Both were suspended from ropes (...). At the beginning both pagodas were empty, so they dangled, perfectly balanced, above the stage floor. Herrmann grabbed the edge of the cabinet labeled “Peking,” pulling it down to the stage. A smiling “Chinaman” with a long black queue skipped onto the stage and dashed inside. Herrmann closed the door. (...) The scale tipped, lifting the “Peking” cabinet and lowering the “San Francisco” cabinet to the floor. Opening both containers, the audience saw that the Chinese man had arrived in “San Francisco”. (Steinmeyer, 2005:154)

En este punto de su carrera, Robinson recurría a los estereotipos de la época sobre los chinos: hombros caídos, pequeñas y continuas reverencias, y muecas exageradas para estrechar los ojos (Steinmeyer, 2005:154).

Fue a través del contacto directo con el ilusionista chino Ching Ling Foo que William Robinson obtuvo la inspiración para crear su alter ego Chung Ling Soo. Los inicios de Robinson actuando como un ilusionista chino se pueden datar en 1899, siendo por entonces Hop Ling Soo su nombre artístico. Este espectáculo se basó en la duplicación de una de las ilusiones credenciales de Ching Ling Foo, el número conocido como “Water Bowl Production”. Sigue una descripción del número tal como lo realizaba Ching Ling Foo, el ilusionista auténticamente chino:

He held a large piece of embroidered fabric in his hands, about four feet square. The magician tossed the fabric in the air, watched it fall to the ground, picked it up, stroked it, and twirled it. As he reached beneath the fabric with both hands, a round shape appeared. Foo drew away the cloth and discovered a wide flat glass bowl (...) filled with walnuts. (...) He twirled the cloth in the air one final time. As it settled down onto the stage in front of his feet, he lifted the cloth slightly and another circular shape appeared. Foo adjusted the fabric and pulled it away dramatically. On the stage was an enormous porcelain basin (...) filled to the brim with sloshing water and floating red apples. (Steinmeyer, 2005:174)

A esta ilusión (de origen auténticamente chino), Robinson añadió algunos juegos que simplemente pareciesen orientales (Steinmeyer, 2005:198). Su interpretación estaba basada, por un lado, en Ching Ling Foo, y por otro en los estereotipos populares en aquel momento y de los que ya había hecho uso, como ya vimos, en el número con Herrmann en 1894. No obstante, la interpretación de Robinson evolucionó a medida que fue consolidando el personaje que le daría la fama mundial. En 1900, Robinson debutaba en el Alhambra Theater de Londres bajo el nombre, ahora sí, Chung Ling Soo, nombre escogido para sonar parecido al del ilusionista chino original y aprovechar su popularidad con propósitos publicitarios (Steinmeyer, 2005:207). Su esposa y ayudante, conocida como “Dot”, aparecía en escena como Sue Seen, una delicada doncella asiática con rasgos de muñeca de porcelana; Chung Ling Soo también contaba con un acróbata chino, Fee Lung, (2005:199) que como veremos tuvo un papel importante en la solidificación de la identidad falsa de su jefe. En conjunto, formaban una *troupe* de artistas venidos de China presentada por primera vez al público occidental. Sin embargo, su espectáculo estaba muy lejos de ser auténticamente chino:

There was very little in Chung Ling Soo’s act that was Chinese. The music was a medley of western “Oriental” songs, tinkling melodies and minor chords. The dove trick, flag trick, and metal tubes were not only European inventions, but well-known ones at that (...). The only two Chinese tricks were the fire-eating effect and the famous Bowl Production. Even these tricks were pale imitations of Ching Ling Foo’s originals (Steinmeyer, 2005:212)

No solo observamos esta tendencia en la elección de las ilusiones que Robinson decidió presentar como “orientales”, sino también en la música que acompañaba los números, que no dejan de ser composiciones creadas en Occidente para que suenen a oriental, y en el vestuario para la función:

Chung Ling Soo’s clothing was a conglomeration of caps and robes, hurriedly assembled from Mott Street in New York’s Chinatown or from theatrical costume shops. Mac Fee

Lung gave suggestions about authentic bits of wardrobe or gestures, but in fact the Robinsons weren't concerned with being authentic. (Steinmeyer2005:212-13)

La intención del ilusionista no era ser auténtico. Sabemos, de todos modos, que posteriormente Robinson huyó de los estereotipos más sangrantes, como los que se empleaban en las comedias del West End para retratar al “chino”. De esta manera, Robinson trascendía el estereotipo y creó una identidad aceptada como auténtica: “Chung Ling Soo was more than a stereotype” (Steinmeyer, 2005:218)

Este caso tan extremo de apropiación de elementos culturales exóticos ilustra a la perfección la forma en que la imitación puede llegar a sustituir al original; dicho de otra manera, el producto imaginado puede tener un mayor reconocimiento y aceptación que la manifestación artística originalmente extranjera. Esto se debe, cómo no, a una mejor adaptación del imitador a los gustos del público objetivo:

Chung Ling Soo's magic act was a late Victorian caprice, perfectly fashionable. If Soo had been originally Chinese, if his act had been authentic and not exaggerated, his tricks and costumes would not have pleased his overeager public. As an impersonator, he was better than Chinese –he was free to match the public's fantasies of old China (Steinmeyer, 2005:214)

Hagamos ahora un pequeño inciso y referir otro aspecto muy interesante de la construcción del personaje que fue Chung Ling Soo, que es el aspecto lingüístico. Si la intención de Robinson fue convertirse en un ciudadano de China a ojos del público (ya que el resto de ilusionistas sabían perfectamente quién era), cabe preguntarse cómo se comunicaba dentro y fuera del teatro. Supuestamente, Chung Ling Soo no hablaba inglés, por lo que Fee Lung, su primer ayudante, era además su traductor. Los reporteros hacían la pregunta a Fee Lung en inglés, y este reformulaba la pregunta en auténtico chino; Robinson meditaba la pregunta, contestaba con una sucesión de sonidos que imitaban la sonoridad del chino, que después era “traducida” al inglés por Fee Lung, que sabía de antemano las respuestas a las preguntas (Steinmeyer, 2005:220). A partir de 1904, Fee Lung fue sustituido por Fukado “Frank” Kametaro, de origen japonés pero suficientemente convincente haciéndose pasar por chino. Con Kametaro, el acto de interpretación de enlace se volvía más complejo y casi surrealista:

Although he [Kametaro] didn't speak Chinese, offstage he was occasionally required to do the "translation" routine with visiting reporters so that Chung Ling Soo could appear suitably, inscrutably Chinese. (...) The reporters spoke English, which was instantly understood by Kametaro and Soo. Kametaro repeated it in his own version of fake Chinese. Soo responded in a different fake Chinese. Kametaro nodded and answered the original question in English. (Steinmeyer, 2005:244)

Lo importante aquí es observar que el componente lingüístico de la identidad china era tenido en cuenta por Robinson como una parte integral de su falsificación, hasta el punto de llevarlo al extremo en el que todos los elementos de la cadena comunicativa eran falsos. Con Fee Lung, al menos uno de los participantes en el acto de traducción sabía chino y transmitía la pregunta en auténtico chino, pero con Kametaro como intérprete, el engaño era total.

Como colofón a este conjunto de capas de engaño superpuestas que conformaron la identidad de "The Marvelous Chinese Conjurer", en el año 1904 se dio un acontecimiento que terminó de establecer a Chung Ling Soo como un auténtico ilusionista chino a ojos de la prensa y del público.

El ilusionista genuinamente chino Ching Ling Foo llevó su espectáculo a Londres a final de ese año, cuando Chung Ling Soo también se encontraba actuando en la ciudad. Después de ver una de las actuaciones de Chung Ling Soo, Foo informó a la prensa de que Soo era un impostor haciéndose pasar por chino. Entre otras cosas, se refirió específicamente al vestuario de su rival, afirmando que los ropajes que Soo exhibía le habrían supuesto la sentencia de muerte en China, por ser ropas inadecuadas para la clase social de Soo, e incluso por llevar ropas de mujer (Steinmeyer, 2005:255). Las declaraciones de Foo derivaron en la proposición de un "duelo de magia" entre ambos ilusionistas en las oficinas de un periódico londinense, con el propósito de probar quién de los dos era el auténtico "Chinese conjurer". El día del duelo, solo Chung Ling Soo se presentó; el representante de Foo intentó justificar la falta, pero esto no evitó que la prensa hiciera eco de la victoria de Chung Ling Soo, quedando este legitimado como "The Original Chinese Conjurer".

La imitación había sobrepasado al original: "To the public, it seemed as if he [Foo] were the imitator; and the name Ching Ling Foo had been deliberately chosen to capitalize on the success of Chung Ling Soo" (Steinmeyer, 2005:263). Además, el tipo de espectáculo que la *troupe* original de Ching Ling Foo ofrecía quedaba, a ojos del público, muy por detrás del

de su rival en términos de calidad. Lo que el público buscaba no era autenticidad, sino aquello que Chung Ling Soo había sabido explotar para ganarse a su público:

These authentic, austere Chinese acts were no comparison for Chung Ling Soo's royal robes, colorful scenery, and elaborate illusions. After five seasons before the British public, Soo had developed a good sense of exactly what they wanted. Ironically, he had also spent five seasons indoctrinating them in what was "Chinese." And he'd convinced them. (Steinmeyer, 2005:263)

El engaño de Robinson se deshizo cuando en 1918, tras recibir un disparo mortal sobre el escenario en el Wood Green Empire de Londres, el público descubrió que Chung Ling Soo era en realidad un ilusionista estadounidense. Los ilusionistas ya conocían la auténtica identidad de "The Marvelous Chiese Conjuror" (y de hecho muchos de ellos criticaron con dureza la falta de ética de Robinson en el conflicto con Ching Ling Foo), pero para la prensa y para el público en general no fue hasta su muerte que descubrieron la falsedad tras la figura del ilusionista oriental más aclamado de Londres.

Conclusiones

Una imagen, varias traducciones culturales

Hemos hecho un recorrido por varias manifestaciones artísticas en busca de líneas de unión entre las representaciones de lo que hemos llamado la imagen de Oriente mágico. Llegados a este punto, tenemos que preguntarnos cómo se pueden articular todos los datos que tenemos con los fundamentos teóricos que tratamos en el primer capítulo: los estudios imagológicos, la traducción cultural y la pseudotraducción. Al responder a esta cuestión, intentaremos llegar a cumplir los objetivos que nos marcamos en la introducción.

Nuestro objeto de análisis está definido por los estudios imagológicos, así como las herramientas metodológicas a seguir.. Con la inclusión de *Las mil y una noches* (un caso especial por ser un texto anónimo y por estar condicionado por sus múltiples traducciones) hemos intentado cumplir una de las indicaciones metodológicas de los estudios imagológicos: establecer un posible origen de la imagen en cuestión. Aunque no podemos probar que *Las mil y una noches* sea la fuente primera, sí que podemos afirmar que es una fuente principal debido a la cantidad de conexiones intertextuales que encontramos entre las *Noches* y otros productos artísticos, tanto en los más transparentes, como *Le Palais des Mille et Une Nuits* de Méliès, como en los ejemplos menos evidentes

Tenemos por lo tanto un conjunto de imágenes que podríamos agrupar en un imaginario que llamado el “Oriente mágico”, y hemos planteado un posible tronco para el árbol genealógico del imaginario. La pregunta a la que debemos responder seguidamente es el modo de transmisión de dichas imágenes, o manteniendo la analogía, la naturaleza de la unión entre el tronco y las ramas de nuestro árbol. Como señalan los estudios imagológicos, se trata de una conexión intertextual en todos los casos y hemos ampliado la extensión de intertextualidad para incluir textos no literarios como los metrajes de Méliès o el trabajo de los ilusionistas. El ilusionismo es un arte escénico que combina varios medios y expresiones artísticas, y que resulta difícil de situar en comparación con un texto literario. El mínimo común denominador es la imagen que todas las artes aquí incluidas consiguen transmitir; es como vehículos de transmisión de imágenes que podemos situar todas estas manifestaciones artísticas diferentes al mismo nivel de observación. Necesitamos además una base teórica que

nos permita tratar un fenómeno como la transmisión de una imagen, y encontramos dicha base en la traducción cultural como la describimos en el apartado 1.1. Ya que tenemos en escena todos los personajes que forman parte de nuestra selección dentro del imaginario de Oriente mágico (Scheherezad, Lord Dunsany, Doutor Alveiros, Harry Kellar, Chung Ling Soo y todos los otros), apliquémosles ahora el filtro de la traducción cultural par aver cómo se relacionan entre sí.

Translation as rewriting y *translation as transposition* eran los dos modos de entender la traducción señalados por Conway (2012:4) para poder situarnos dentro de las diferentes definiciones de traducción cultural, y surgían de combinarse con tres significados de cultura tal y como representa la Tabla 1 (p. 27). La noción de *translation as rewriting* se ajustaba mejor para el proceso de transferencia de imágenes que estamos tratando aquí. En contraposición a *translation as transposition*, se mantiene el componente de reescritura textual, aunque aquí entendamos la textualidad en un sentido más amplio. Una imagen, como afirmamos en la sección 1.1., se podría corresponder como una representación de *culture as community*; se trata de una abstracción de características de un grupo cultural, en nuestro caso, una abstracción de lo que hay de mágico en Oriente:

One way we might conceive of this mode is as the rewriting of the stories that form the basis of the rituals binding a culture together – their constitutive mythology, so to speak. The distinction between these stories and symbolic culture is subtle, the product of a different level of analytical abstraction. (...) In other words, it means examining the relationship between symbolic culture and anthropological culture itself. (Conway, 2012:7).

Las mil y una noches, por su carácter recopilatorio de historias de tradición oral, es una piedra angular, o podríamos decir el arquitecto, de la creación de una mitología constitutiva, aunque en este caso tiene un grado mayor de complicación debido a las múltiples variaciones que ha sufrido por las diferentes traducciones (en sentido estrictamente textual) y al crisol de culturas originarias de las diferentes historias. Ahora bien, el modo en el que la imagen proyectada por las historias de las *Noches* se reescribe tiene que ver con un proceso de abstracción, y que es posible gracias al propio proceso de abstracción del que surge la noción de *culture as community* en conjunción con *translation as rewriting*.

Palalelamente, es pertinente recordar la paradoja que aparecía si consideramos que, para

realizar la traducción de la forma en que una comunidad interpreta su realidad: “lingüistic translation assumes a foreground/background distinction, but the rewriting of anthropological culture removes the background” (Conway, 2012:6). Una de las respuestas a esta contradicción es la crítica de la antropología por el riesgo de caer en el etnocentrismo al describir otras culturas. En el debate actual dentro de la antropología se intenta evitar esta posición, pero este es un acercamiento posterior a la época en la que surgen las manifestaciones artísticas aquí evocadas, una época en la que el orientalismo no solo no se critica, sino que forma parte integral de la mentalidad sociocultural del momento.

Tomemos como primer ejemplo las historias cortas de Lord Dunsany. La imagen de fantasía oriental es el común denominador con las historias de *Las mil y una noches*. Si observamos más de cerca en busca de lo específicamente mágico, sin embargo, vemos que son muchos los detalles que se quedan fuera de este proceso concreto de reescritura de la imagen. Como vimos en las *Noches*, las representaciones de magia oriental están inherentemente ligadas al Islam, incluyendo alguna de las representaciones concretas más populares, como las criaturas conocidas como genios y que también poseen poderes mágicos. La omisión selectiva de algunas referencias a Alá en la traducción de Galland aligera el peso de la religión en la magia de sus *Noches*, por lo que no sorprendería que esta tendencia continuase por su influencia. Los rituales y procedimientos mágicos tienen formas concretas que encontramos repetidas a lo largo de las historias (como el confinamiento de genios en recipientes o como el uso de un recipiente con agua para lograr las transformaciones de humanos a animales y viceversa), lo cual es un reflejo de una tradición, de una *constitutive mythology*. En Dunsany no encontramos ningún procedimiento similar que aparezca de forma recurrente, y en los casos en los que el *spectant* es el narrador autor lo que predomina es el asombro de descubrir y describir un mundo completamente distinto del occidental del que procede. En los casos en los que sí que hay algún ritual mágico/religioso descrito, este se asocia a divinidades inventadas. Ni siquiera la confrontación directa del autor con la realidad oriental en sus múltiples viajes o su relación personal con Richard Burton acercaron el mundo ficcional de Dunsany al Oriente de *Las mil y una noches*.

Aunque es clara la referencia a las *Noches* en el título de la obra cinematográfica de Méliès, *Le Palais des Mille et Une Nuits* guarda cierta similitud con la obra de Dunsany en

cuanto al proceso de reescritura de la imagen. La influencia en este caso es más transparente, no solo por el título de la película, sino por el argumento, inspirado en la historia de “Aladino y la lámpara maravillosa”. Sin embargo, igual que Dunsany, Méliès adapta la historia eliminando ciertos detalles de la original: aparece un genio atrapado en una lámpara, pero es más bien un hechicero que ayuda al protagonista en contadas ocasiones (muchas menos que el genio de la lámpara de Aladino); el joven príncipe protagonista intenta conquistar a la princesa, pero no de la misma manera que Aladino conquista a la princesa Badr al-Budur; Aladino se hace con su princesa gracias a su picaresca y a la ayuda de la magia del genio, mientras que el personaje de Méliès se embarca en un viaje en busca de un tesoro para satisfacer la avaricia del sultán. Méliès reescribe la imagen incorporando elementos culturales occidentales y creando un popurrí orientalizado; una *Arab-land*, en palabras de Shaheen.

En el caso de Vicente Risco añadimos una capa de complejidad por ser una obra que sitúa la imagen de Oriente mágico dentro de un contexto puramente occidental. El Dr. Alveiros realiza un ritual mágico basado en varias prácticas mágico/religiosas diferentes en una localización occidental. Aquí ya no hablaríamos de una adaptación de las *Noches*, o de una reescritura de la imagen de una tierra mitificada llevada hasta el punto de la ficción fantástica. Lo que se nos presenta sigue siendo una reescritura, pero una reescritura de la abstracción de la magia oriental según el patrón de la erudición orientalista. Risco nos obsequia con numerosas muestras de conocimiento esotérico en sus notas, conocimiento que habría obtenido presumiblemente a través de las interpretaciones del aparato académico orientalista. Este aparato ya habría absorbido la imagen de la magia Oriental de diversas fuentes (entre ellas las *Noches*), y lo reenfoca hacia la búsqueda de una sabiduría alternativa. Risco era un claro defensor de la evasión y exaltador de un Oriente idealizado; y qué mejor lugar en el que buscar la evasión que en la imagen de una mitología constitutiva digerida y adaptada por el orientalismo.

Hasta ahora hemos tratado exponentes de traducción cultural entendida como la reescritura de una parte de la mitología constitutiva de un determinado grupo, parte que hemos definido como imagen mágica de Oriente; pero algunos de los ejemplos seleccionados se encuentran a caballo entre *translation as rewriting* y *translation as transposition* (una prueba, por otra parte, de la permeabilidad de las casillas definidas por Conway). Si

recuperamos la tabla con los agentes que llevan a cabo los diferentes actos de *translation as transposition* (ver Tabla 2, pp. 29-30), vemos que hay una casilla que se corresponde con los antropólogos y eruditos. Estos agentes intermediarios entre culturas, o traductores culturales en este caso, son los encargados de transmitir sus conocimientos sobre una cultura ajena, adquiridos mediante la inmersión, a los miembros de su cultura de origen.

Lord Dunsany y Vicente Risco se mueven a un lado y al otro de la frontera entre los dos tipos de traducción, cada uno por las peculiaridades de su relación con Oriente. Dunsany por un lado tuvo contacto directo con la realidad oriental, aunque no se reflejó en su narrativa fantástica; Risco, por el otro, tiene suficientes conocimientos sobre lo que se entiende como cultura oriental como para considerarlo un erudito (*scholar*) dentro de la academia orientalista, y sin duda ofrece muchas explicaciones en *Do caso que lle aconteceu ao Doutor Alveiros*. No obstante, es en los ilusionistas orientalistas que se puede apreciar mejor la disolución de la frontera entre la traducción cultural como reescritura y la traducción cultural como transposición, y especialmente en los casos en los que la misma identidad de un individuo se ve sujeta a adaptaciones basadas en el canon orientalista.

En el ilusionismo de la Edad de Oro también se da la reescritura de la imagen de Oriente mágico, reescritura que parece provenir de la misma abstracción de la mitología constitutiva que forma el imaginario orientalista de la fantasía oriental. En este caso, lo mágico no es solo el *topos*, la imagen reescrita, sino también aquello que define el arte del ilusionismo, esto es, la capacidad de crear una atmósfera mágica y generar en el espectador la sensación de asombro por medio de la imposibilidad que es el efecto mágico. Ahora bien, la persecución de la atmósfera mágica y del efecto mágico es transversal a todas las ilusiones o números de magia independientemente de la época o del artista individual. El uso de una imagen oriental no es una condición necesaria para alcanzar las mencionadas sensaciones en el público, sino que es una elección de un determinado grupo de ilusionistas influenciados por los gustos de su público, y en definitiva, por su contexto.

En cuanto a la forma que toma esta imagen reescrita en el medio que proporciona el ilusionismo, el mecanismo mantiene la tónica del metraje de Méliès. Los programas de los ilusionistas eran (siempre por motivos estéticos y en pro del efecto) una mezcla de números con un aire oriental junto a números en una línea occidental, números con aire oriental

exclusivamente (como el caso de Chung Ling Soo), o números que eran en sí mismos una combinación de ambas realidades. En conjunto, tenemos una *Arab-land* (o *China-land*, como hemos podido comprobar) a pequeña escala en números concretos o como premisa general de los espectáculos.

Al igual que Dunsany o que Risco, los ilusionistas se mueven con fluidez en el límite entre ambos significados de traducción cultural. Algunos de los ilusionistas que hemos tratado han adoptado un papel de agentes de mediación entre culturas de un modo similar al del viajado Dunsany o del erudito Risco, y han legitimado su posición de transmisores de sabidurías lejanas por medio de su caracterización, como el Colonel Stodare, el primero en presentar *The Sphinx* ante público; de la charla de sus números, como Kellar o Thurston en sus respectivas versiones de la levitación; de sus elementos publicitarios, como Carter the Great (ver Imagen 3 en anexo, p. 122); o de su propia identidad, como William Robinson, caso que trataremos más adelante en más detalle por las conclusiones que podemos derivar de su complejidad. Estos ilusionistas (salvo Chung Ling Soo por ahora) y tantos otros que no conocemos y que adoptarían un acercamiento similar, al igual que los autores mencionados, los ilusionistas también podrían considerarse traductores culturales por el hecho de presentarse como antropólogos o eruditos orientalistas especializados en la magia de Oriente.

La clave de nuestro análisis está, sin embargo, en el “presentarse como”. Es llegados a este punto del análisis que tiene mayor importancia recuperar la pseudotraducción como fenómeno asociado a la práctica de la traducción. Si bien la pseudotraducción se ha estudiado principalmente en relación a traducciones de textos escritos, podemos señalar ahora las posibles líneas de unión entre la traducción cultural, la pseudotraducción y los estudios de caso seleccionados.

Introduciendo la falsedad: la imagen de lo mágico como pseudotraducción

Uno de los problemas del debate sobre pseudotraducción es la definición del término, o para ser más precisos, cómo se puede definir una pseudotraducción para distinguirla de una traducción en pleno derecho. Para Rizzi (2008:155) una pseudotraducción podría ser un producto generado a partir de un modelo abstraído de un conjunto de textos. Aunque esta definición plantea el problema de que existen textos con un origen similar considerados

traducciones legítimas, no por ello podemos desechar esta propiedad como una de las características que puede tener una pseudotraducción. Paralelamente, podemos encontrar en Toury un refuerzo para la idea de Rizzi: una pseudotraducción, afirma Toury, se construye en base a lo que una cultura concreta concibe como la fuente del texto traducido: “features are often embedded in a fictitious translation which have come to be habitually associated with genuine translations in the culture which would host it” (Toury, 2005:4). Si este proceso de abstracción es posible y permite que se una pseudotraducción se produzca con éxito es porque existe un determinado grupo de textos a los que imitar con mecanismos concretos. Entre estos mecanismos se encuentra, como ya vimos, la exageración de los trazos definitorios del supuesto texto de partida para activar en la mente del receptor la noción de encontrarse ante una traducción (Toury, 2005:4).

Teniendo en cuenta estas características, no resulta difícil ver la relación entre nuestras obras y el fenómeno de la pseudotraducción. El punto diferenciador para nuestro estudio es que lo estaremos aplicando más allá de la dimensión puramente textual, y conviene tener en cuenta las diferencias en matiz al hablar de pseudotraducción en cuanto a traducción cultural entendida como reescritura o en cuanto a traducción cultural como transposición.

Hemos afirmado que Lord Dunsany, Vicente Risco, Méliès y los ilusionistas orientalistas se han abastecido de un imaginario creado y mantenido por el orientalismo y han convertido sus obras en vehículos de transmisión de la imagen de Oriente mágico. Aunque hemos intentado encontrar elementos que permitan establecer una conexión directa entre *Las mil y una noches* y las diferentes obras del corpus, lo cierto es que de lo que podemos hablar en última instancia es de una influencia indirecta, mediada por un complejo aparato de ideas con la capacidad de reducir los trazos de una mitología constitutiva a un mínimo común denominador. La institución del orientalismo se convierte de esta manera en el repositorio de un imaginario del que los diferentes autores, cada uno en su disciplina artística, se alimentan para generar su propia reescritura de la imagen de la magia oriental, con poca o ninguna correspondencia con la fuente. En otras palabras: todos los productos artísticos que hemos visto son milyunanochescos, pero en poco son fieles a *Las mil y una noches* (o a sus traducciones). Por el contrario, a donde sí se ajustan es a un patrón generalizado, marcado por las expectativas del público y por el contexto sociopolítico y cultural y que genera en el lector

o espectador la sensación de estar ante algo genuinamente Oriental. Acabamos de describir un mecanismo que se ajusta con aquel empleado por la pseudotraducción para hacer pasar textos originales por auténticas traducciones, y podríamos entonces hablar de pseudotraducción cultural como reescritura en estos casos; cada ejemplo tiene sus propias singularidades, pero todas responden al mismo modelo.

En resumen: desde un texto de partida (o varios), una serie de imágenes son vertidas en el depósito orientalista, donde son filtradas y destiladas hasta quedar reducidas a la esencia de la fantasía oriental. Desde ahí, los autores que buscan representar la magia oriental recurren a este imaginario y de él extraen las características necesarias para ajustar sus textos de llegada a la cultura de llegada en un proceso de pseudotraducción cultural como reescritura de una imagen.

Otros matices se introducen si ponemos sobre la mesa los casos de traducción cultural como transposición de personas. Podíamos situar a varios de nuestros artistas como traductores culturales en la casilla de antropólogos o eruditos. Sin embargo, los ilusionistas que hemos observado tan solo se presentaban como tal como estrategia para lograr el mayor efecto y crear una atmósfera mágica, sin ser realmente autoridades en la materia y mostrando a su público elementos culturales que tan solo se corresponden con las características de la fuente después de pasar por el aparato digestivo del orientalismo. Podemos tomarnos la licencia de añadir un reflejo “falso” de uno de los tipos de traductor cultural de Conway para incluir este tipo de pseudotraducción (Tabla 3):

<u><i>cultural translator</i></u>	<u><i>act of cultural translation</i></u>	<u><i>context of cultural translation</i></u>	<u><i>effect of cultural translation</i></u>
<i>anthropologists and other scholars</i>	<i>learn about foreign culture through immersion experience</i>	<i>field work and ethnographic writing</i>	<i>explain foreign culture to readers who have not experienced it</i>
<i>pseudoanthropologists and other pseudoscholars</i>	<i>pretend to learn about foreign culture through immersion experience</i>	<i>fake or superficial field work and ethnographic writing</i>	<i>display version of foreign culture to audiences who have not experienced it</i>

Tabla 3: Ampliación del cuadro de Conway (2012:11)

Volvamos un momento atrás para redirigirnos a la figura de Chung Ling Soo (William

Robinson). La adopción de una identidad extranjera con tantas capas y ramificaciones (el idioma, la estética, la lucha por la autenticación, la complacencia del público genuinamente chino) nos abre la puerta a otro nivel dentro de profundidad y complejidad de la relación entre traducción cultural y pseudotraducción.

Chung Ling Soo, “The Marvelous Chinese Conjuror”, creó sus números como pseudotraducciones culturales como reescritura de la imagen de la magia oriental al igual que sus compañeros de profesión. También igual que el resto de ilusionistas orientalistas se puede clasificar como traductor cultural por transposición, pero en otra forma completamente diferente. Para el ejemplo de Chung Ling Soo no podemos hablar de un occidental explicando a su cultura de origen una cultura extranjera, sino que estamos ante un occidental que se hace pasar por oriental, presentándose como un representante genuino de la cultura china hasta límites absurdos. En lugar de ser un antropólogo o erudito, Robinson creó el personaje de un inmigrante o representante del grupo cultural chino (ver Tabla 2) en base a lo que se entendía como propio de un chino por entonces (el nombre o la estética son ejemplo muy claros de ellos), lo que le convierte en un “pseudorepresentante”. Las ramificaciones que surgen de esta retorcida estrategia pueden verse en el impacto en las negociaciones entre grupos identitarios, en las que este ilusionista tomó parte como un falso representante de una cultura ajena a la suya. No olvidemos que estamos ante un individuo que alcanzó el título de “The Authentic Chinese Conjuror” suplantando a un artista originario de China. Se puede empezar a intuir cómo una caracterización tan compleja y tan lograda desestabiliza la imagen que se tenía entonces de los chinos (como sabemos, Robinson evitó ajustarse a los estereotipos más sangrantes en su época más tardía) y redefine las relaciones entre grupos de poder detrás de un disfraz poco auténtico.

Ahora bien, si nos preguntamos por la motivación de todos estos artistas para llevar a cabo esta pseudotraducción cultural, nos topamos con una gran incógnita. Para que podamos considerarlas actos de *culture planning*, tendríamos que considerar que hubo un intento de influir en el contexto de llegada y en su comportamiento. No podemos asegurar con certeza que existiese una intención clara por parte de los individuos. Lo más lejos que podemos llegar es a que, si bien puede no ser una responsabilidad individual, podríamos ver *culture planning* desde el complejo orientalista como insitución que tiene como objetivo el control de

Occidente sobre Oriente. Pensemos en el colonialismo o incluso racismo presente en la publicidad de los ilusionistas (ver imágenes 1 y 3), o la conveniente omisión del papel del Islam en la magia oriental: ningún ilusionista parece haber atribuido sus prodigios en escena a Alá. Aunque no fuese intencionado, sí que existe una desvalorización de la religión musulmana y una desaparición de la misma en las imaginaciones de los espectadores. De igual modo, el racismo, el esencialismo y la mentalidad colonialista que se entrevé en las obras puede ser un síntoma de un acto de *culture planning* generalizado que trasciende la intención individual.

Lo que está claro es que las traducciones culturales están abiertas a la falsificación por la aceptación de un público que no se pregunta por la legitimidad de la fuente, de igual manera que no se cuestionan los pactos invisibles que firmamos con las traducciones textuales. La pseudotraducción nos pone en guardia ante esta posibilidad, y revela un nuevo nivel de complejidad de las relaciones entre las culturas de partida y de llegada de cualquier texto, imagen o individuo.

Otras perspectivas abiertas

Nuestros objetivos han sido abrir una nueva línea en el estudio de las relaciones interartísticas al conjugar literatura y cine con un arte popular con poca presencia en la academia y explorar los límites de la traducción cultural al confrontarla con la noción de falsedad que aporta la pseudotraducción. En un trabajo de este tipo, siempre se quedan muchas preguntas en el tintero por falta de espacio, de tiempo y de recursos; no obstante, hemos intentado dejar dibujada una sutil línea que podría ampliarse en trabajos futuros de varias formas.

Aunque hayamos situado *Las mil y una noches* como texto de partida de la imagen de Oriente mágico, una investigación más precisa podría centrarse en buscar más fuentes de la imagen desde un punto de vista puramente cronológico (cuál fue la primera fuente) y desde el punto de vista de la recepción (cuáles fueron más influyentes). Las *Noches* sin duda pertenecen a las más influyentes, pero no tienen por qué tener la exclusividad de este papel. Por otro lado, como ya apuntamos al tratar la obra, *Las mil y una noches* merece un estudio aparte que tenga en cuenta la transmisión de la imagen de lo mágico en cada una de sus versiones originales y en cada una de sus traducciones. Esa tarea quedó fuera de nuestro

alcance, pero es una línea que podría ser muy interesante para explorar las relaciones entre la imagología y los estudios de traducción en un estudio de caso tan importante como este.

Sabemos también que las obras que hemos encontrado para nuestro corpus pueden no ser las más representativas de la traducción cultural como reescritura de la imagen de la magia oriental, y que puede haber más casos de traducción como transposición de individuos basados en el engaño. Otros estudios podrían hacer eco de los ejemplos más relevantes, encontrando conexiones más evidentes entre los orígenes de la imagen y las diferentes representaciones que puedan tener, analizándolos como traducciones culturales directas entre un texto u objeto cultural de partida y de llegada y viendo las alteraciones concretas sufridas en el alambique del orientalismo.

Paralelamente, y en relación con lo anterior, tendríamos la posibilidad de cerrar el foco hasta localizar una imagen concreta dentro de lo mágico y estudiar su transmisión. Por poner un ejemplo, la figura del genio tal y como aparece en las *Noches* ha sido retomada por muchísimas obras artísticas, y podría ser interesante ver qué formas ha ido tomando y en qué contextos. Lo mismo se podría abordar en cuanto a la presencia de la mujer como hechicera o bruja, elemento que vimos en las *Noches* pero que no hemos vuelto a encontrar recurrentemente en ninguna de las demás obras analizadas; además, el papel de la mujer en el ilusionismo es un tema que está empezando a ser tratado desde los propios ilusionistas, pero se echa en falta un acercamiento que tenga una argumentación sólida basada en los estudios de género. Si seguimos cerrando el foco, se podría igualmente analizar una práctica o “magia” concreta, como por ejemplo la transfiguración, muy recurrida en las *Noches* y que puede tener una significación más profunda que merezca la pena analizar, ya no solo en relación a Oriente o al orientalismo, sino en otras obras en las que la metamorfosis tenga un papel importante.

Otro cabo suelto que nos hemos dejado tiene que ver con las implicaciones sociopolíticas del uso de la imagen de la magia oriental. Hemos apuntado brevemente que en el contexto orientalista puede considerarse un acto de *culture planning*, pero nos han faltado muestras concretas del impacto que esta imagen puede tener desde el punto de vista de su recepción. Desde los estudios de recepción se podría perfilar el impacto que una imagen cuya característica principal es la presencia de lo imposible, de lo irreal, llegaría a tener en el mundo real y cotidiano.

Cerraremos esta etapa de nuestra investigación recordando que la capacidad de mentir es inherente al ser humano; podemos crear falsedades con algún propósito oculto, y el mundo del arte no está exento de esta posibilidad. El ilusionismo, igual que el cine o la ficción literaria, en realidad no pretende engañar a nadie; por muy maravilloso e imposible que parezca, sabemos que lo que estamos presenciando no es más que una ilusión. Es cuando esa ilusión engloba también la percepción que tenemos de una cultura ajena que debemos saber por dónde pisamos para no basar nuestra forma de pensar y de actuar en un mero espejismo.

Referencias bibliográficas

La bibliografía listada a continuación se corresponde exclusivamente con las obras referidas a lo largo del trabajo.

- APTER, Emily (2005), "Translation with No Original: Scandals of Textual Reproduction", in Bermann, Sandra / Wood, Michael (eds.), *Notion, Language, and the Ethics of Translation*, Princeton, Princeton University Press, pp. 159-174.
- BAKER, Mona (2009), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Londres y Nueva York, Routledge.
- BASSNETT, Susan (1993), *Comparative Literature: A Critical Introduction*, Oxford, Blackwell.
- (2003), "The Translation Turn in Cultural Studies", in Bassnett, Susan / Lefevere, André (eds.) (2003), *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, Clevedon, Cromwell Press.
- (2006), "Reflections on Comparative Literature in the Twenty-First Century", *Comparative Critical Studies*, vol. 3, no. 1, Project MUSE, pp. 3-11..
- BELLER, Mannfred / LEERSSEN, Joep (eds.) (2007), *Imagology: The cultural construction and literary representation of national characters*, Amsterdam y Nueva York, Rodopi.
- BENJAMIN, Walter (1971), "La tarea del traductor", *Angelus Novus*, Barcelona, Editorial Sur.
- BHABHA, Homi K. (1994), *The Location of Culture*, Londres y Nueva York, Routledge.
- BORGES, Jorge Luis (1996), "Historia de la eternidad", *Obras Completas I*. Barcelona: Emecé Editores [1936].
- BUDEN, Boris / NOWOTNY, Stefan / SIMON, Sherry / BERY, Ashok / CRONIN, Michael (2009), "Cultural translation: An introduction to the problem, and Responses", *Translation Studies*, vol. 2, no. 2, pp. 196-219.
- CHRISTOPHER, Maurine y Milbourne (2006), *The Illustrated History of Magic*, Nueva York, Carroll & Graf Publishers.
- CONWAY, Kyle (2012), "A Conceptual and Empirical Approach to Cultural Translation", *Translation Studies*, vol. 5, no. 3, pp. 264-279.
- DOORSLAER, Luc van / FLYNN, Peter / LEERSSEN, Joep (2016), *Innterconnecting Translation*

- Studies and Imagology*, Amsterdam y Philadelphia, John Benjamins.
- EDWARDS, Malcolm / HOLDSTOCK, Robert (1998), "Books", *Realms of Fantasy*, octubre 1998, Virginia, p.14.
- ETCHEVERRY, Jesús (2008), *La magia de Ascanio. La concepción estructural de la magia, su pensamiento teórico-mágico*, Madrid, Páginas.
- GALLAND, Antoine (trad.) (1704), *Les mille et une nuits*, vol 1. [libro electrónico: disponible en http://www.crdp-strasbourg.fr/je_lis_libre/livres/Anonyme_LesMilleEtUneNuits1.pdf]
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Ángel (2008), "Orientalismo y civilización en el pensamiento de Vicente Risco", *Galicia y Japón: del sol naciente al sol poniente. IX Encuentros internacionales de filosofía no Camino de Santiago*, pp. 115-128
- HOUSE-THOMAS, Alyssa (2012), "The Wondrous Orientalism of Lord Dunsany: Traditional and Non-Traditional Orientalist Narratives in the *Book of Wonder* and *Tales of Wonder*", *Mythlore*, vol. 31, no. 1-2, pp. 85+.
- IRWIN, Robert (2004), "The Arabian Nights in Film Adaptations", in Marzolph, Ulrich / van Leeuwen, Richard (eds.), *The Arabian Nights Encyclopedia*, vol. 1, Santa Barbara: ABC CLIO, p. 25.
- JOSHI, Sunand T. (1995), *Lord Dunsany: Master of the Anglo-Irish Imagination*, Westport, Greenwood Press.
- LEERSSEN, Joep (2007), "History and Method", in Beller, Manfred / Leerssen, Joep (eds.), *Imagology: The cultural construction and literary representation of national characters*, Amsterdam y Nueva York, Rodopi.
- LITTMANN, Enno (1953), *Die Erzählungen aus den Tausendundein Nächten*, vol. 5, Berlín, Insel-Verlag.
- MACKENZIE, John (1995), *Orientalism: History, Theory and the Arts*, Manchester, Manchester University Press.
- NELMS, Henning (1969), *Magic and Showmanship. A Handbook for Conjurers*, Nueva York, Dover Publications.
- PARERAS, Gabi (2014), Arturo de Ascanio. La depuración constante de lo mismo, Barcelona, Ediciones Famulus

- PLUNKETT, Edward J. M. D. (Lord Dunsany) (1905), *The Gods of Pegana*, The Project Gutenberg [Libro online. Disponible en: <<http://www.gutenberg.org/cache/epub/8395/pg8395-images.html>>]
- (1910), *The Book of Wonder*, The Project Gutenberg [Libro online. Disponible en: <<http://www.gutenberg.org/files/7477/7477-h/7477-h.htm>>]
- (1916), *Tales of Wonder*, The Project Gutenberg [Libro online. Disponible en: <<http://www.gutenberg.org/files/13821/13821-h/13821-h.htm>>]
- (1919), *Tales of Three Hemispheres*, The Project Gutenberg [Libro online. Disponible en: <<http://www.gutenberg.org/cache/epub/11440/pg11440-images.html>>]
- PUISEUX, Hélène (1984), “Un voyage à travers de l’histoire: une lecture sociale des films de Méliès”, *Malthête-Méliès* 1984, pp. 23-35.
- PYM, Anthony (1998), “Working Definitions”, *Method in Translation History*, Manchester, St. Jerome Publishing.
- RIBEIRO, Rogério Mathias (2009), *Esoterismo e ocultismo em Fernando Pessoa: caminhos da crítica e de poética*, trabajo de máster, Niterói, Instituto de Letras Universidade Federal Fluminense.
- RISCO, Vicente (2004), “Do caso que lle aconteceu ao Doutor Alveiros”, *A trabe de ouro e outros contos*, Vigo, Editorial Galaxia [1919].
- (sin fecha) *La historia de Oriente contada con sencillez*, Cádiz, Escelicer.
- (1990), *Leria*, Vigo, Editorial Galaxia.
- RIZZI, Andrea (2008), “When a Text is Both a Translation and a Pseudotranslation”, in Pym, Anthony / Shlesinger, Miriam / Simeoni, Daniel (eds.) (2008), *Beyond Descriptive Translation Studies: Investigations in Homage to Gideon Toury*, Amsterdam y Philadelphia, John Benjamins.
- ROBINSON, Douglas (1998), “Pseudotranslation”, in Baker, Mona (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Londres y Nueva York, Routledge, pp. 183-185.
- SAID, Edward (1995), *Orientalism*, London, Penguin Books. [1978]
- SÁNCHEZ FERRACES, Xosé Luís (2008), “Vicente Risco e a modernidade. Lectura e análise de tres relatos”, *Madrygal*, vol. 11, pp. 91-100.
- SANTOYO, Julio César / Fuertes, Alberto (2014), “Rizando el rizo de la pseudotraducción:

- L'écumoire, ou Tanzaï et Néadarné Histoire Japonaise*, de Claude-Prosper Jolyot de Crébillon (1734)", *Estudios de Traducción*, vol. 4, pp. 21-33.
- SHAHEEN, Jack G. (2012), *Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People*, Northampton, Olive Branch.
- SHEFFY, Rakefet (1990), "The Concept of Canonicity in Polysystem Theory", *Poetics Today*, vol. 11:3, pp. 511-522.
- STEINMEYER, Jim (2003), *Hiding the Elephant. How Magicians Invented the Impossible*, Nueva York, Carroll & Graf Publishers.
- (2005), *The Glorious Deception: The Double Life of William Robinson aka Chung Ling Soo, the "Marvelous Chinese Conjuror"*, Nueva York, Carroll & Graf Publishers.
- TARBELL, Harlan (1927), "Lesson 37: Oriental Magic", in González Campos, J. Antonio (ed.), *The Original Tarbell Course in Magic* [Libro electrónico].
- TOURY, Gideon (1995), *Descriptive translation studies and beyond*, Amsterdam: John Benjamins.
- (2005), "Enhancing Cultural Changes By Means of Fictitious Translations", in Hung, Eva (ed.), *Translation and Cultural Change: Studies in history, norms and image-projection*, Amsterdam, John Benjamins, pp. 3–17
- TRIVEDI, Harish (2007), "Translating Culture vs. Cultural Translation", in St-Pierre, Paul / Kar, Prafulla C. (eds.), *In Translation: Reflections, Refractions, Transformations*, Amsterdam, John Benjamins, pp. 277-287.
- VENUTI, Lawrence (1998), *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*, Londres y Nueva York, Routledge.
- VERNET, Juan. (trad.) (1998). *Las mil y una noches*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- (2007), "Una vieja historia", *Las mil y una noches*, Barcelona, Grupo Planeta.
- WILSON FOSTER, John (2013), "A Dreamer's Tales. The Stories of Lord Dunsany", in Joshi, Sunand T. (ed.), *Critical Essays on Lord Dunsany*, Lanham, Toronto, y Plymouth, The Scarecrow Press, pp. 99-108.
- ZIPES, Jack (2011), "Georges Méliès: Pioneer of the Fairy-Tale Film and the Art of the Ridiculous", *The Enchanted Screen: The Unknown History of Fairy-Tale Films*, Londres y Nueva York, Routledge.

Anexos

Imágenes

Imagen 1: Cartel anunciando la levitación de Kellar. STEINMEYER, Jim (2005), *The Glorious Deception: The Double Life of William Robinson, the Marvelous Chinese Conjuror*, Nueva York, Carroll & Graf Publishers, p. 344.

Imagen 2: Cartel publicitario de Chung Ling Soo. CHRISTOPHER, Maurine y Milbourne (2006), *The Illustrated History of Magic*, Nueva York, Carroll & Graf Publishers, anexo.

Imagen 3: Cartel publicitario de Carter the Great. CHRISTOPHER, Maurine y Milbourne (2006), *The Illustrated History of Magic*, Nueva York, Carroll & Graf Publishers, anexo.

Imagen 4: Cartel publicitario de Thurston. CHRISTOPHER, Maurine y Milbourne (2006), *The Illustrated History of Magic*, Nueva York, Carroll & Graf Publishers, anexo.

Imagen 5: Cartel publicitario de Blackstone. CHRISTOPHER, Maurine y Milbourne (2006), *The Illustrated History of Magic*, Nueva York, Carroll & Graf Publishers, anexo.

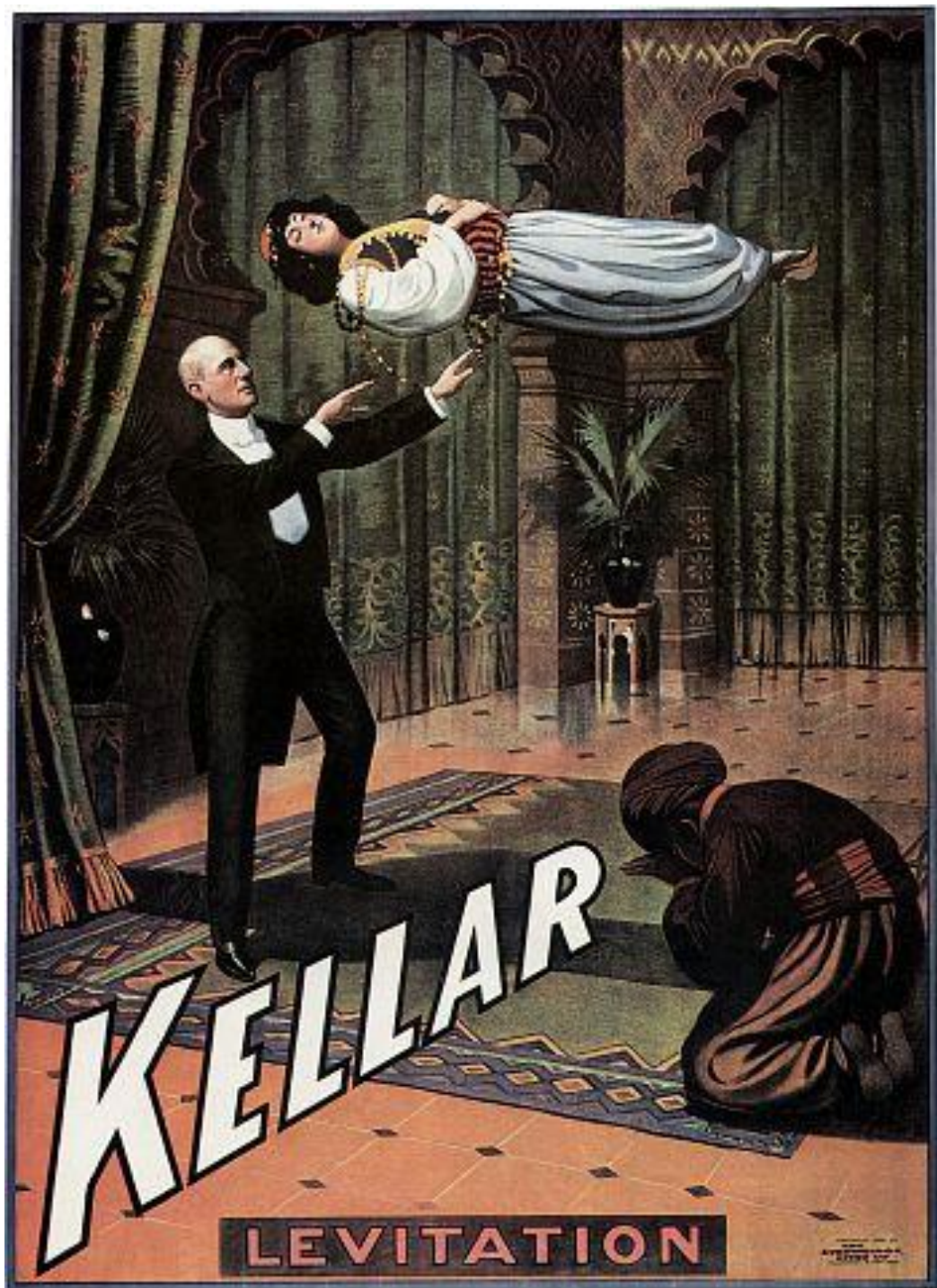


Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3

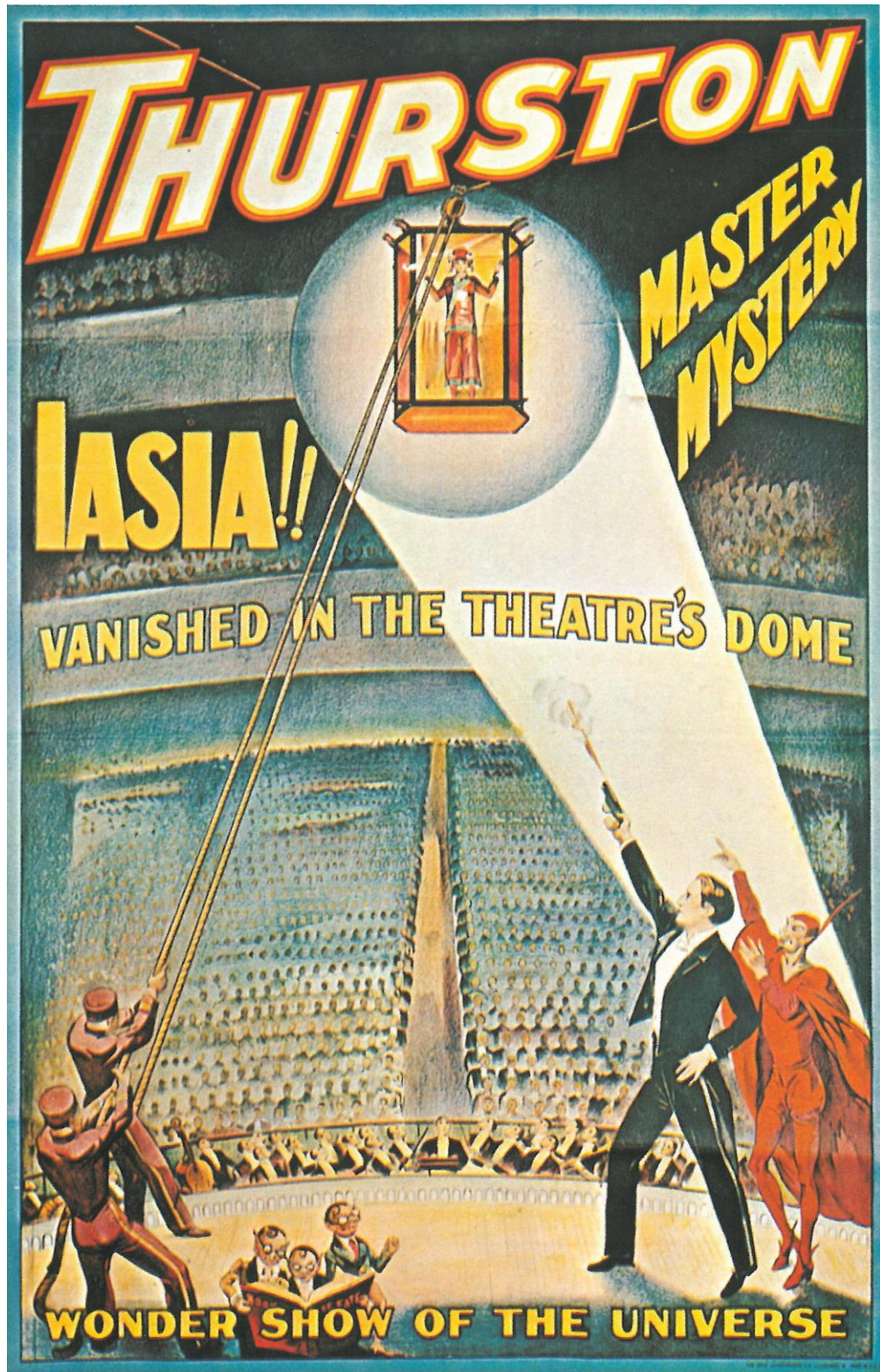


Imagen 4

**BIGGEST
NECROMANTIC
EXPOSITION
ON EARTH**

BLACKSTONE

**GREATEST
MAGICIAN
WORLD HAS
EVER KNOWN**

ORIENTAL NIGHTS

BLACKSTONE'S TENFOLD PAGEANT OF THE EAST - A STAGE SPECTACLE
SUCH AS RIVALS THE REGAL SPLENDOR OF SOLOMON'S COURT AND IN KALIEDOSCOPIC
METAMORPHOSES OUTBIDS THE AURORA BOREALIS - CORPS OF BEWILDERING, BEAUTIFUL NAUTIC GIRLS
THE ENCHANTED CAMEL - THE PHANTOM STALLION - ALL AND MORE IN THIS COLORFUL EXTRAVAGANZA.

NEW YORK: J. P. COLEMAN & CO. 1911

Imagen 5